


М истецький
У країнський
Р ух

Чого ми хочемо

Коли засновано МУР, ініціятивна група визначила його завдання дуже коротко:

"Час ставив і ставить перед українським мистецтвом те завдання, до якого воно покликане: у високо-мистецькій, досконалій формі служити своєму народові і тим самим завоювати собі голос та авторитет у світовому мистецтві.

Відкидавчи все мистецько недолуге та ідейно-вороже українському народові, українські мистці об'єднуються для того, щоб у товариській співпраці змагати до вершин справжнього і поважного мистецтва. Це об'єднання українських мистців на еміґрації відкрите для всіх діячів слова, пензля, сцени, які пишуть на своєму прапорі гасло досконалого, ідейно й формально зрілого і вічно шукаючого мистецтва".

Дальша праця, спочатку Тимчасового проводу МУРу, а потім його Правління базувалася на цій короткій формулі /бо наступна, ще коротша частина декларації була присвячена конкретним організаційним завданням/. Можна сподіватися, що цієї короткої формули вистачатиме і на майбутнє. Вона висловлює ті мінімальні вимоги, які МУР ставить до своїх членів, що можуть різнитися між собою у всьому іншому - у стилях, жанрах, філософських концепціях, літературних уподобаннях...

Але тут виникає два питання:

Чи не слід уточнити, чого саме вимагає від українського мистецтва наш винятковий час?

І друге: чи доцільно об'єднувати різноманітних, часто взаємно-протилежних своїм наставленням мистців?

Спробуймо дати можливі відповіді.

Сучасні завдання українського мистецтва в основному ті самі, що й десяток чи два років тому - беззастережно, повно та віддано стояти насторожі інтересів нації, що боролася, бореться й буде боротися за утвердження себе в правах, які їй без найменшого сумніву належать.

Його провідне завдання - мистецькими засобами творити синтетичний образ України, її духовости в минулому, тепер і завтра. Митці, що входять до МУРу, свідомі того, що від них вимагатимуть чорної праці щоденщини. Вони готові й на це, але вони ще більше свідомі свого прямого завдання - бути митцем. Справжнім, всебічним, своєрідним...Митцем того мірила, що своїми творами визначає в читачів загальний світогляд і напрям мислення, розкриває культурно-історичні й психологічні обрії, примушує вперто мислити і гаряче відчувати, що прагне творити літературу, яка зуміє стати справді совістю й виразником ідеалів народу, що дасть нам право вступу як рівний з рівними туди, де рішають і розв'язують проблеми всіх народів на планеті. Не плякат, меморандум чи заклик, а велике мистецтво - повне, мужнє, всеобіймаюче - має бути нашим незаперечним мандатом на право бути на землі предків як вічна, творча і історично-зумовлена конечність. Цього якраз вимагає і ще довго буде вимагати наш твердий, виключний час від нас як митців, і ці якраз вимоги ми покликані передусім задовольнити. Така наша мета, такий ідеал і така відповідь на поставлене перше питання.

З цього логічно випливає відповідь друга.

МУР об'єднує митців різних стилів і напрямів. Це не значить, що МУР це чинить несвідомо з метою якоїсь нівеляції, мішання вартостей чи браку почуття виразности лінії, стилю, ідей.

Навпаки. Якраз для того, щоб підкреслити, загострити, а тим самим збагатити ці стилі, напрями, ідеї. Мистецтво не має бути приписаним згори, в якомусь центрі, однією рукою чи одним розумом. Повна, велика в ідеї та вислові свобода, повний творчий вияв особистости - ось завдання такого об'єднання. Не маємо наміру забороняти якісь джерела - Европа, Індія чи Іран. Не будемо приписувати декляративних ві-

рую в політиці. Але будемо снажитися, вимагати від себе і всіх біля нас, щоб по-різному, але одностайно і однодушно, проявом творчих ідей і творчого чину ми йшли до тієї ж для нас єдиної, конечної і незаперечної мети. Батьківщина наша Україна повинна і мусить бути вільною - політично, культурно, господарськи, духово! Будучи різними, але об'єднувчись у певну цілість, ми цим даємо тільки вираз нашої зрілости, нашої відваги, нашого мужнього та розумного ставлення до проблем, рішення яких є невідкличне.

Ставлячи таке завдання, маємо передусім до себе самих певні вимоги: змагатися за опанування великого в мистецтві. Будучи широко толерантними щодо різних напрямів мистецтва, деклярусмо себе нетолерантними щодо його вияву. Будемо нещадними до проявів легковаження мистецтва як мистецтва. Будемо нещадними з тими, що дешевим коштом намагатимуться здобути ярлик митця. Не знаємо меж верхів, тому не можна комусь перешкодити в шуканні досконалого, але почуття міри, закономірности, почуття великого і справжнього повинно керувати нашими творчими шуканнями. Не будемо допускати, щоб слабкість і халтурництво підводжено під ознаку "шукання".

Це не значить, що ми будемо непомильні, що кожний наш твір претендуватиме на зразковість. Ні. Зразкові твори з'являються не так часто, а безпомильні чи можливі й взагалі. Висловлюємо наше кредо, наш ідеал. Кажемо, що хочемо бути такими. Будемо вести саме за це змагання. Ми всі разом, більші, менші і малі... Старші, молодші і молоді... Без упередження й дрібного амбіціонерства, шануючи себе і шануючи тих, що біля нас.

Звідсіль випливає і ставлення МУРу як організації до літературного доросту. Коли маємо на увазі нашу літературну молодь, то тільки таку, яка проходить той складний процес виростання, що характеристичний для всіх часів і всіх творців: муки шукання, прагнення конечно досягнути наміченого. Свідоме й надсвідоме вбирання в себе світу та ідей, що оточують творця. І нарешті усування перешкод, що стоять на митцевому шляху. Справжня творча сила не переймається тим, чи "приймуть" її до тієї чи тієї організації, чи "визнають" чи

"не визнають" її критики. Не організації або критики вирішують призначення, а та сила, яка те призначення покликала до життя. Тому МУР не береться бути ментором, а тільки керманичем і порадником молодих. Як рівно ж сепаратором від тих, які згори призначені на все інше, але не на життя.

Об'єднавшися на цих основах, на цих вимогах та ідеях, МУР має принципове наставлення сприяти організації всіх решти галузей нашого мистецтва - малярів, театралів, музик тощо. Вітатиме організацію діячів української журналістики, потреба якої організації очевидна.

Нарешті МУР має намір і буде намагатися нав'язати та підтримувати дружні творчі та ідейні стосунки з аналогічними організаціями інших народів... Передусім тих, що перебувають у подібному, як ми, стані - поляками, народами Балканів та Прибалтики, білорусами, жидами - народами, однаково, як ми, гнаними і так само, як ми, переслідуваними.

Загальним ідейним характером і складом МУРу визначатимуться і його збірники, перше число яких оце видаємо. Це мусить бути трибуна літературно-мистецької праці й дискусії. Трибуна для всіх вільна й не обмежена апріорними доктринами. Для тих, що мають сказати і що можуть сказати нове слово в питаннях літератури, мистецтва взагалі та його світогляду. Зокрема мусить вона бути широко відкритою для справжніх творців і діячів слова, барви, звуку - всіх мистецтв. Редакція не ставить - поза сказаним - своїх окремих вимог, а як уважатиме за потрібне висловити своє слово, то робитиме це в примітках або в окремих своїх статтях. Бо основне завдання збірників - бути органом творчих зусиль, творчих шукань, потрібних творчих дискусій... Бути збірником не так друкованого паперу, як збірником потрібних свобідних і творчих думок та ідей.

Віктор Бер

ЗАСАДИ ПОЕТИКИ

/Від "Ars poetica" Є.Маланюка до "Ars poetica" доби розкладеного атома/

1.

Нашарування часу зрізаються за вертикаллю."Ars poetica" Є.Маланюка /1924/ зрізувала їх навскіс.

Складається враження, що Є.Маланюк мав намір побудувати свій вірш за рубриками заперечень. Кожну формулу, замкнену в окремий рядок вірша, поет розпочинає з НЕ.

Вірш Є.Маланюка - декларація неґацій. Це маніфест повстань проти поезії, якою вона була досі. З засад і норм мистецької творчости поет викреслює все,що досі проклямувалося як її непорушний кодекс: стихійність, ліризм, надхнення.

Не жар ліричних малярій,
Не платонічні очі музи, -
Скінчився вік ваш, кустарі,
Під рокоти космічних музик!..

Не ПРИРОДА, а ТЕХНІКА, - така провідна теза поезії Є.Маланюка. Звідси заперечення стихійного шалу,ліричних джерел, творчого пориву, всього того, на що посилалось в українській поезії етнографічне кустарництво, обстоюючи права ПРИРОДНОГО мистецтва.

Маланюк воліє бути послідовним. Кожна ідея має своє коло завершень. У ґрадаціях своїх спростовань, повстаючи проти тих, для кого він не знає інших означень, як лише одне: КУСТАРІ, він відкидає не тільки стихійні джерела поезії,але й таку, здавалося б, безсумнівну вимогу, як вимога таланту:

Талант - ліричне джерело!
То ж не поет, хто лиш невпинно
Дзюркоче про добро і зло!..

Супроти традицій, проголошуваних естетикою народників, Є.Маланюк стверджує мистецтво не як дар природи і не як ліричну стихію або порив надхнення, а як число, вагу й міру, як РАЦІО, як експериментальну конструкцію світу, витвореного в ляборторії.

І над безоднями глибин
Стихії шалом біснуватим -
Єдино Конструктивний Чин
Поможе нам опанувати.

Сліпій екстатичності генія протиставлено простоту математики, промені Рентґена:

Не пітії сліпий екстаз,
Не вундеркіндство і арена,
Ні, - математика проста -
Прозорим променем Рентґена.

В індустріяльному світі електричности, в світі, перебудованому на засадах техніки Є.Маланюк відкриває поета, як

будівничого, як механіка людських мас, хеміка, що "з пекла й грому димних міст, в яких пульсує електричність, поемою будує міст туди, у недосяжну вічність".

Поет - мотор, поет - турбіна,
Поет - механік людських мас,
Динамомайстер, будівничий,
Повстань майбутнього сурмач,
Що конструює День над Ніччю.

Так мала б виглядати ця своєрідна теорія ТЕХНІЧНОЇ поезії в її протиставленні поезії натуральній і натуралістичній. Цій - технічній - поезії відмовлено природности. Поет більше не є поетом; він є будівничий нового світу, творець машин, механік, динамомайстер.

Автор не спиняється перед висновками, які могли б бути остаточними. Він проклямує формули, що знищують поезію і поетів. Досі поезія була мистецтвом, тепер вона повинна стати технікою. З творчого мистецтва вона повинна обернутись на технічну науку, таку ж точну, як і хемія.

Екстрактами могутніх формул
Він /поет/, неустанний хемік слів,
Плянує витривалу форму.

З поезії, що повинна стати технікою, усунено всю щирість, до наївности просту безпосередність природного ліризму. Чи ж не такою була досі поезія Олеся або Тичини?.. Нова поезія не повинна бути навіть талановитою!

Заперечено ліризм. Відкинено вимогу таланту. Створено умовний технічний проєкт конструктивної поезії, позбавленої природности і щирости.

Такою є поезія запереченого ліризму, поезія наскрізь опосереднена, мистецтво позаприродного, незалежного від природи техніцизму, що його в своїй "Ars poetica" мав сміливість проголосити Є.Маланюк. Певне, не завжди і не в усьому передбачуючи, як теорія перетвориться на практику.

Від поета не вимагається фантазії. Талант і фантазія мали вагу принципів лише в естетиці, спертій на засадах природности і стихії. Як форма машини, динамо, дизеля, літака або авта, так і форма поезії визначається не за примхою фантазії, не за довільністю її творчого лету, а тільки за примусом технічної доцільности саме даної, а не іншої форми.

Доктрина природної поезії спиралась на ВОЛЮ ПОЕТА. Вважалось, що для таланту і генія не існує інших творчих меж, окрім тих, які становить для нього його власний талант, його Я, або зображувана ним природа. Намічаючи обриси нової естетики, Є.Маланюк викреслює з системи цієї останньої поняття "свободи". Для поета не існує свободи ні творчости ні особи. Існує лише примус, примус технічної форми або суспільства, - байдуже. Поет примушений зв'язати сваволю своєї фантазії, коліном наступити на горло власній поезії.

2.

Якщо поданий коментар дещо розсуває теоретичні рамки поезії Є.Маланюка, то це цілком відповідає авторському означенню його поезії.

Вірш Є.Маланюка - програмовий. Він є деклярацією, як зазначено, поезії, де техніку протиставлено природі.

Не вітряк на горбі за селом, а турбіна. Не замшілий дідівський млин і гребля, а динамо. Не воли, батіг і ярма мережане дерево, а метал мотору. Не пах солом'яної паленини, а задушливий сморід брикетованого вугілля. Рука, покладена на колесо комбайна. Замість села і етнографічної традиції, модерне місто, пляноване за Корбюзьє. На місці вишневих садків хуторянства - скло, бетон і криця лябораторії.

З одного боку, природа як об'єкт і даність, поезія природи, суб'єктивістичний ліризм мистця, що спирається на шал стихії, на природну силу свого таланту, а з другого, як цілковита протилежність цьому, поезія позаособова, надіндивідуальна, сперта на техніку, поезія машинових конструкцій, антиліричка всім єством своїм.

Отож, міська поезія супроти сільської, вчена супроти етнографічної. Не ремесло, а індустрія. Не сваволя стихії, а приборканість вистудіюваних, наперед визначених норм. Стандарт!..

Супроти довільної аморфности коломийкових розмірів устійненість клясичних метрів. Організований примус форми або суспільства супроти дезорганізованої свободи особи. Сонет проти верлібру. Не кустарництво, не природність і не стихійний, "як мати родила", талант генія з ласки Божої, а техніка, раціональна закономірність конструкції, де поезія стала усуспільненою й машинізованою, а поет з владаря обернувся на продекретованого виконавця директив партії.

Поезія Є.Маланюка датована 5.6.1924, і ця дата дозволяє уточнити сенс його теоретичної декларації. І в своїх запереченнях і в своєму ствердженні концепції технічного мистецтва /мистець як "промені Рентґена"/, вірш Є. Маланюка безпосередньо вростає в ідеї і настрої першої чверти двадцятого сторіччя.

Перша чверть двадцятого сторіччя - час революції в її абсолютному визнанні, доба загальної деструкції, етап неґації, що воліла стати універсальною. Революція мусіла бути всесвітньою. Все підлягало знищенню: держава й неписьменність мас, лірика й університетські диплоли, банки й поезія Олеся-Чупринки, комірці, Бог, таємна дипломатія...

Конав старий лад. Народжувалося нове суспільство. Людство зрікалося традицій. Світ перебував на зламі.

У 19. сторіччі предметом політики, філософських теорій, мистецької творчости була природа. У 20. сторіччі став світ у моменті його заперечення, де заперечення світу трактоване, як його технічна перебудова.

Технічно перебудований світ - це світ не в його природній біологічній даності, не світ, яким він вийшов з рук Божих, а наново створений світ, яким він виходить з рук людських. Індустрія - антибіологічна; вона не копіює,

не відтворює природи. Вона будує світ наново.

Натуралістичні концепції - філософські, соціяльні, етичні, естетичні - здано в архів. Жадна доктрина, що воліла бути модерною, мистецька або політична - однаково, не спиралася більше на природу. Лише на техніку. Індустріялізація ставала програмою партій і доктриною мистецьких шкіл.

Жаден з мистецьких напрямів двадцятих років не лишився поза впливом цієї модної тези: мистецтва протиставленого природі і утотожненого з технікою. В ім'я індустріяльної реконструкції мистецтв і всесвіту митці офірували свою творчість.

Поети відмовлялись від лірики. Малярі відмовлялись від фарб. Вони більше не малювали своїх картин. Пензлі змінювано на ножиці, палітри - на молоток і цвяхи. Митці працювали як мулярі або теслі. Вони різали картон, пиляли дикт, згинали аркуші бляхи, забивали цвяхи, розмішували вапно й цемент. Конструкції своїх картин вони споруджували зі скла, дикту, консервних бляшанок, зношеної шкіри черевиків, газетного паперу й ганчірок, з покидьків міських смітників.

Зникли пейзажні ідилії. Занедбано жанр. Мистецтво перестало існувати. Картин більше не було. Митці більше не дискутували ні про кольори ні про перспективу. Проходячи залями мистецьких виставок, глядачі проходили повз трупи речей. Заперечену природу заступили розчленовані поняття про світ, витворені технічно.

Починалася ера антинатуралістичного мистецтва.

3.

Людські ідеології - світоглядові течії, політичні напрямки, теорії мистецтва - змінюються за принципом прямого заперечення.

Мистецтво середньовіччя спиралося на ідею Бога. Воно мало літургійний характер. Поезія була акафістом. Філософія - теологією. Театральна сцена була триплощинна. Це відповідало стверджуваній Біблією потрійній розчленованості космосу: на небо, землю і пекло.

Нова епоха протиставила Богові людину, природу і розум. Іоанові Дамаскінові вона протиставила Боккаччо. Літургії - творчість, що воліла говорити про людські химери й пристрасті. В Коперніковій теорії космосу більше не було місця ні для неба, ні для пекла. Театральні теслі перебудували сцену відповідно до поглядів Коперніка й Ґалілея.

Становo розчленованому світові середньовічного суспільства новий час протиставив ідею природної рівности людини. Соціологи і політики оперували теорією "природної людини" й "природних прав людини"; теоретики мистецтва, відповідно до того посилалися на концепцію "природної поезії". Поволі з свідомости людства зникали рештки уявлень про ієрархізм космічного й суспільного ладу.

Дев'ятнадцятий вік спочатку означив концепцію природної поезії як романтизм, а дещо згодом - як реалізм. Доктрина реалістичного мистецтва спиралася на визнання об'є-

ктивної даности природного світу. В філософії цьому відповідав позитивізм; в точних науках - панування біологічних наук. Дарвін твердив про еволюційний розвиток біологічних форм в їх прямій залежності від зовнішнього світу.

У застосуванні до теоретичного мистецтвознавства це означало, що природний талант, з одного боку, і зовнішній природний світ, з другого, визначають творчі межі мистецтва. Від письменника вимагали таланту і точности в відтворенні природи.

Остання чверть дев'ятнадцятого сторіччя приносить кризу реалістичного мистецтва. Реалізм деформується, і шляхи цієї деформації реалістичного мистецтва надзвичайно характеристичні.

Позитивізм у філософії поступається місцем релятивізмові. На перший плян у ділянці точних наук висувається фізика й хемія. У біології мікроорганізмів ідея зміни форм залежно від об'єктивної даности зовнішньої природи втрачає свій попередній дарвінівський сенс. Дарвіна заступають Пастер і Кох.

Не ідея об'єктивно даної природи, як досі, а ідея науково пізнаної природи керує нині вченими і митцями. Перед нами відкривається світ не таким, яким він є в своїй наявній зовнішній даності, а світ науково пізнаний людиною. Так постає імпресіонізм, мистецтво останньої чверти дев'ятнадцятого сторіччя, що з реалістичного мистецтва об'єктивно даної природи перетворюється на мистецтво природи, пізнаної науково.

Власне кажучи, імпресіонізм змагається за здійснення тих же принципів, що лягли в основу реалістичного мистецтва. Митці прагнуть досягнути, як і їхні попередники, точности в зображенні природи, але, на відміну від своїх попередників, вони волять це здійснити інакше, ніж це робили ті. Отже, суперечка йде не про зміну настанов і цілей, але про інший СПОСІБ точно відтворювати природу.

Отже, є дві точності в мистецтві: реалістична й імпресіоністична, Пимоненка й Бурачека; в письменників: Нечуя-Левицького й Коцюбинського. Природа відтворюється в мистецтві не за безпосереднім її сприйняттям митцем, що намагається бути об'єктивним, а такою, як її трактують учені в наслідок експериментального її вивчення в лябораторії. Наголос перенесено з об'єктивної даности природи на теорію природи.

Спочатку світло розкладають крізь призму, над ним експериментують, його досліджують у лябораторії, а тоді зображують. Спочатку фізик, тоді мистець. Так у триступневій ґрадації від природи, через наукову інтерпретацію природи, простують до мистецтва.

Треба якнайвиразніше збагнути відмінність мистецтва на етапі дарвінівського позитивістичного розуміння природи й, скажімо так, пастерівсько-кохівського. Об'єктивну даність природи взято під сумнів. Її ще не відкидають. Світ не нищать, його не заперечують. Гасло революційної негації ще не стало універсальним гаслом доби, але образ світу вже втратив свою сталість. Він став плинним. Стверджено примат теоретично пізнаної природи над об'єктивно даною. Примат теорії над природою. Логіку мікроскопа й призми.

Ми на порозі двадцятого сторіччя.

4.

Пейзажне мистецтво імпресіоністів постало під впливом теоретичних експериментів фізиків над сонячним світлом. Але що робити митцям з відкритими 1895 року променями Рентґена? Як ствердити перехід від цього технічного світла до мистецтва?

Дев'ятсоті роки приносять спробу заперечити природу, але в сфері ідеального. Для Сезанна, коли він малює яблуко, важить однаково яблуко й теорія. Його наступники віддадуть перевагу теорії над яблуком. Конструується теорія, однак не як теорія природи, а як умовний макет ідеального світу. Картини Пікассо й теорія Макса Плянка репрезентують тенденції того самого віку.

Так від реалістичного мистецтва об'єктивно даної природи середини 19. сторіччя через мистецтво науково пізнаної природи кінця 19. сторіччя простують до мистецтва початку 20. сторіччя, що реальність природи прагне тлумачити як ірреальне, - перший виразний прояв антинатуралістичноно мистецтва, що постало, як кричущий протест проти мистецтва, яким воно було досі протягом багатьох сторіч, починаючи з Ренесансу.

Уже наприкінці 19. сторіччя, в імпресіоністичному мистецтві останньої чверти століття, самодостатність природи була взята під сумнів. Природа підлягала теоретичній перевірці. Спочатку її інтерпретували, тоді відтворювали. До природи йшли через її попереднє теоретичне оброблення.

На наступному етапі, в мистецтві початку 20. сторіччя, правдивість природи не лише взято під сумнів, а взагалі відкинено. Реальність природи знецінено й зневажено. Природі відмовлено визнання її самостійного існування.

Фізику цілком усунено з філософської арґументації мистецтва. Замість апелювати до фізики, як роблено на попередньому етапі, митці апелюють тепер до метафізики. Не позитивістична або релятивістична теорія пізнання природи, як це було в імпресіонізмі, а в протилежність тому надприродна філософія абсолютного.

Мистецтво дев'ятсотих років - мистецтво подвоєної природи, природи, розчленованої на відносну і абсолютну. Ґатунково нижчій і гіршій реальності зовнішнього світу протиставлено вищу реальність абсолютного.

У модерній естетиці дев'ятсотих років реальність природи тлумачено не як реальність, а лише як неґацію абсолютної реальности. Не як буття, а як не-буття, як не-суще, меон.

Теза про меоністичну неґативність природи зовнішнього світу стає складовою частиною естетичної доктрини того часу. Одвертаючися від реальної природи, митці відчиняють двері для ірреального. Так у процесі ступневого становлення антинатуралістичного мистецтва 20. сторіччя мистецтво дев'ятсотих років пропонує ідеалістичне розв'язання проблеми мистецтва.

Символізм стає провідним напрямом у мистецтві дев'ятсотих років. Ідея відтворення природи втрачає свою вагу естетичного принципу. Замість відтворювати світ об'єктивно

даної природи митці прагнуть відтворити світ по той бік о-б'єктивної даности природи.

Для символізму природа є лише відгуком надприродного, віддзеркаленням потойбічного, викривленим і неточним відбитком іреального. Так у мистецтві дев'ятсотих років накреслюється поворот до мистецтва епох, які не зважали на природу й не рахувалися з нею. В межах символічного мистецтва починає культивуватися пасеїзм, реставраційне стилізаторство, наслідування мистецтва муринів і Візантії, мистецтва середньовічної Европи. Знов, як і колись ікона і фреска стають нормами мистецького зображення. Дитячий малюнок, скульптурний примітив з Конґо, вивіска перукарні, гуцульська вишивка, епос Гільгамеша, народна пісня повертають собі значення мистецької цінности.

5.

Потрібний лише один крок, щоб від іґнорації світу природи, від метафізичної її інтерпретації, від символічного й пасивно-пасеїстичного неприйняття перейти до активного її заперечення.

Мистецтво дев'ятсотих років стояло на позиціях метафізичної неґації природи; в наступному десятилітті мистецтво з позицій ідеальної, ілюзорної неґації, неґації внутрішньої, замкненої в собі, переходить на позиції неґації революційної.

Не іреалізм і не реальність іреального, а ДЕСТРУКЦІЯ стає провідним гаслом часу.

Митців вабить війна й революція, суцільність заперечення, ідея вибуху, процес розкладу речей і суспільств, елементарне в природі, схеми революційного експерименту, вибухла матерія, висаджена в ніщо космосу.

Мистецтво революціонізується. Революція стає для мистецтва самоціллю. У своїх літературних маніфестах - адже ж саме тепер приходить ера літературних маніфестів! - митці підносять деструктивні гасла мистецької руйнації світу й світової руйнації мистецтва. Мистецтво запереченої природи доходить до власного самозаперечення. Якщо воно це й існує, то тільки як продукт самоспростовання. Мистецтво як ніщо. Знищення як межа.

Естетична доктрина символістичного мистецтва була збудована на розмежуванні двох реальностей, вищої і нижчої, абсолютної й відносної. Оголошуючи реальність зовнішньої природи неґативною реальністю, мистецтво дев'ятсотих років у реальності іреального шукало абсолютної реальности.

Естетична доктрина наступної доби виступає з гаслом суцільної неґації реального. Мистецтво цього часу не хоче мати нічого спільного з жадною реальністю. В ім'я проголошеного гасла знищення світу твориться абіологічне, асоціяльне, аестетичне й алогічне мистецтво.

Якщо досі в мистецтві панувала тенденція бути вірним природі, то тепер ідеал вірности природі" більш не важить нічого. З соціяльного й раціонального воно перетворюється на антисоціяльне й антираціональне. Воно не зважає ані на вимоги суспільства, ані на засади розуму /раціо/ й логіки. Воно не хоче бути ні зрозумілим ні для кого, ані логічним

або ясним. Зовнішня обов'язковість природи, розуму/раціо/, суспільства стає необов'язковою в мистецтві.

Велике НЕ написано над красою, розумом, приступністю загалові. Нема нічого, окрім заперечення, повстання, неґації, революційного бунту проти мистецтва, яким воно було досі.

Досі мистецтво було пасивним, воно залежало від зовнішнього світу, від природи, яку воно відтворювало, або від розуму й суспільства, вимогам якого воно підлягало. Тепер воно прагне зайняти активну позицію щодо зовнішнього світу. Воно воліє бути активним. Ствердити себе як акцію. Воно не хоче залежати ні від чого, навіть від самого себе. Революція визначає обличчя часу.

Мистецтво як акція - це найвластивіша ознака новішого мистецтва як мистецтва антинатуралістичного. Мистецтво, що не копіює природу, не відтворює реальности, а її заперечує й змінює.

Підсумуємо сказане. Стисло це виглядало б так: змінюється кілька етапів виразно між собою розчленованих - природа як зовнішній об'єкт і зовнішня даність; науково пізнана природа; розмежування двох природ, неґативної, умовної, відображеної і абсолютної; і, нарешті, неґація всякої реальности. Суцільне неприйняття реального.

Починаючи від доби Ренесансу, все мистецтво нового часу було мистецтвом ствердженої природи. Досі воно було натуралістичним; тепер воно виявило тенденцію стати антинатуралістичним.

Неґативні, меоністичні гасла першого, початкового етапу перетворюються на дальшому етапі на гасла революційної неґації. Не філософське розмежування двох реальностей, природної і надприродної, а революційне повстання проти цього реального світу об'єктивно даної природи. Ми згадували: революція визначає обличчя часу, і мистецтво стає акцією. Насамперед, акцією, скерованою проти мистецтва як такого.

Отже: ні об'єктивно дана, ні науково пізнана, ані філософсько розмежована природа. Взагалі жадна природа такою, якою вона є й була досі. На зміну символістичному етапові початку двадцятих років у розвитку антинатуралістичного мистецтва приходить новий етап, що творення нової естетичної доктрини почав з руїнництва.

6.

Як згадувано вже не раз, 19.сторіччя виходило з ідеї данности природи. Дарвін у біології, Тен у теорії мистецтва оперували тотожними теоріями. Дарвін говорив про пристосування, про залежність біологічних форм від зовнішніх умов природи. Тен - про залежність письменника від середовища. Даність природи розглядалася як остаточна даність, що нею визначається все: творець, творчість, твір. Мова йшла про природний талант митця, про генія, про "природне середовище", що зумовлює єство мистецтва, про природу, яка становить зміст кожного мистецького твору.

У протилежність цьому, як зазначалося, 2о.сторіччя виявило прагнення активно втрутитися в біологічний процес еволюційного розвитку природи. Воно воліє змінити його, деформувати світ природи за власним пляном і намірами.

Не фізичний світ природи, а матеріяльна перебудова світу. Не світ як об'єктивна даність і не людина в світі природи, а світ у процесі його реконструкції людиною. Світ технічно змінений людиною. Буття, що стало в залежність від розуму людини, саме від технічного розуму людини.

Кант у 18. сторіччі написав "Критику чистого розуму". Дільтей у 19. сторіччі мав намір написати критику технічного розуму.

Справа йде про перебудову світу: технічну, соціяльну, біологічну. Досі мистецтво було пасивним. Воно обмежувалося на фіксації. Від нього вимагалося точности, правдивости... Мистецтво констатувало. Чи не надто ж мало? Хіба воно не покликане до активної перебудови світу? Хіба мистець не може творити світ, дійсність, людину, мову, форми?

Руйнуймо і змінюймо: політику, суспільство, біологічні форми, структуру молекул. Клясове суспільство. Будову атома.

Кожна епоха пропонує кілька варіянтів у розв'язанні центральної проблеми часу. Перехід у мистецтві з позицій природности й пасивного відтворення природи на нові позиції мистецтва як акції не був однозначний. Різний зміст вкладався як гасло заперечення природи, так і її перебудови. Були праві, були ліві, був центр.

Були руїнники, чисті, безкомпромісові. Були суб'єктивісти, які гасло об'єктивно даної природи заступили гаслом суб'єктивно твореної природи, природи твореної з середини Я людини. Були прихильники феноменологічного напряму в мистецтві, які стверджували структурну суцільність форм; звичайно їх називали досі "формалістами". Були ті, що на перший плян висували соціяльний момент, і ті, що своє покликання бачили в ствердженні технічної перебудови світу.

Крайню праву займали символісти. Про них уже була мова. Вони репрезентували мистецтво дев'ятсотих років. Вони були ідеалісти, прихильники іреалізму й містики, провісники апокаліптичного перетворення світу. Реставратори, що, заперечуючи заперечення, знов відроджували заперечене Ренесансом літургійне мистецтво середньовіччя.

Ті, що стояли на крайній лівій фронту антинатуралістичного мистецтва першої чверти 20. сторіччя, були руїнниками. Деструктивісти. В гасло акції вони не вкладали жадного іншого сенсу, окрім сенсу абсолютної неґації реальности. Справа йшла не про розчленування двох реальностей, як у символістів, а про суцільне заперечення реальности. Вище про це вже згадувано. Неґація була стверджена як самоціль, і мистецтво проклямоване як ніщо. Знищення становило межу мистецтва. Межу, що не є початком ні для чого. "Ліві" нищили задля нищення. Ідея акції, акції як перебудови або творення не приваблювала їх. Жадного творення. Метою революції є революція. Хаос. Катастрофа. Загибель світу, але не задля містичної мети боговтілення, як у символістів, а задля загибелі.

Цілком зрозуміло, що і для правих, і для лівих, як взагалі в антинатуралістичному мистецтві як такому така важлива проблема, якою на попередньому етапі була проблема ВІДТВОРЕННЯ ПРИРОДИ, втрачає свій сенс. ПРАВІ шукають у

зовнішньому лише відображення внутрішнього; для них важить вічне, що простежується в тимчасовому, відбитки абсолютного в відносному. ЛІВІ, відповідно до своїх вихідних позицій, і собі не дбають і найменше про природну точність своїх зображень зовнішнього світу. Митця визволено від залежности від природи, що досі як примус тяжіла над ним. Він більше не відтворює ані слів і звуків, ані фарб, ані форми, якими вони є в природі. Не природа, а не-природа. Не річ, а не-річ. Не скрипка, а не-скрипка. Як у Пікассо. Труп речі і труп людини. Конструкція розкладеної речі.

Біологічна вірність природі більше не цікавить митців. І цей антибіологізм деструктивного мистецтва лівих - футуризму, дадаїзму і т.д. - не був примхою митця, але послідовним висновком з того, що проблема відтворення природи була взагалі знята з теорії мистецтва. Вона не стояла перед митцями. Руйновано мистецтво і суспільство, біологію і економіку. Митці шукали шляхів - неґативних шляхів - для мистецтва, яке не було б мистецтвом. Тут вихідна позиція антинатуралістичного мистецтва в цілому, і тут увесь сенс і ввесь зміст деструктивізму, як окремого напряму в межах останнього.

7.

Поруч стояли ті, які не уникали деструкції, але і не обмежувалися на ній. Вони кореґували деструкцію. Вони воліли звузити руїнництво, упорядкувати знищення, в революційне руїнництво внести ідею, від нього не залежну. Вони говорили про мистецтво як акцію, але акцію не знищення, а творення, однак творення не об'єктивного, а суб'єктивного.

Для реалістичного мистецтва 19.сторіччя людина була лише складовою частиною світу об'єктивно даної природи; антинатуралістичне мистецтво 2о.сторіччя виходить з протилежної засади: з ідеї повстання світу, твореного людиною. Не об'єктивно дана природа, а суб'єктивно дана. Не дана, а витворена. І в цьому випадку, для даного напряму - природа витворена людиною з середини себе.

Мистецтво дев'ятсотих років, початку 2о.сторіччя, було тим ще не розчленованим цілим, з якого не зважаючи на всю їх відмінність, повстають, відбруньковуються майже всі пізніші мистецькі напрями й течії. З цього погляду ідея творення світу природи людиною з середини себе була і є загальною, спільною ідеєю всього антинатуралістичного мистецтва 2о.сторіччя. Ми знайдемо її і в правих, і в лівих, і в деструктивізмі, і в символістів, але вона є найтиповіша для того напряму, що прибрав для себе назву експресіонізму.

У заявах експресіоністів тріюмфував суб'єктивістичний інтелектуалізм. Подібно до деструктивістів представники експресіонізму заперечували світ, але заперечивши дійсність, вони не обмежувалися на голій неґації. Вони шукали виходу, бодай неґативного, намагаючися творити новий світ з себе. Чистому руїнництву деструктивістів вони протиставили суб'єктивістичний варіянт: не ніщо, а я.

Серед руїнників з професії й за покликом вони були мрійниками; серед революціонерів - ідеалістами. Серед психологічних бандитів і вигадних убивць вони намагалися ли-

шитися, наслідуючи символістів, романтиками. Їхній неприродний, супроти природи будований світ, світ запереченої природи, був світом, проектованим назовні з середини людського. У філософії вони покликалися на соліпсизм: не об'єкт, а суб'єкт, не природа, а ізольоване й самодостатнє,оперте тільки на себе Я.

Суб'єктивізм, що зневажає світ, щоб ствердити самотню розірваність ізольованої свідомости замкненого в собі Я.

У суб'єктивістичному напрямі антинатуралістичного мистецтва двадцятих років перебудову світу оперто не на зовнішню акцію, не на акцію людини назовні, а на Я ізольованого індивіда. В загальне гасло епохи: світ витворений людиною - вкладався зміст, що ним стверджувано не світ, а людину. Знов же: не суспільну людину, а людину, замкнену в собі. В запереченому і знищеному світі стверджено усамотнену особу.

Інтелектуалізм у його суб'єктивістичних тенденціях тут доведено до ступеня, на якому він обертається на зречення інтелекту. Експресіоністи виступали спадкоємцями меоністичних поглядів, притаманних символістичному мистецтву дев'ятсотих років: світ тлумачено як меон, ніщо, несуще. Експресіонізм, в якому суб'єктивізм превалював над інтелектуалізмом, не лише не позбувається меонізму символістів, але ще виразніше підкреслює його, ще чіткіше підносить елементи ірраціональности і іреальности.

Досить назвати "Ґолем" Майрінка для прикладу.

Таким є це мистецтво перших повоєнних років, після першої світової війни 1914-1918 років. Мистецтво самітньої, несоціяльної людини, загубленої в руїнах знищеного світу. Це мистецтво було індивідуалістичним, коли індивідуалізм - політично і економічно - був уже дискредитований. Чи значить це, що це мистецтво було лише спізнілою рецепцією перейдених етапів? Ми цього не думаємо. Ми думаємо, що воно було нездійсненою прогнозою шляхів, що лишилися незнайденими. Не забудьмо: мистецтво простувало шляхами неґацій.

8.

Світ знищено. Його нема. Він лежить в уламках... У мистецтві початку 2о.сторіччя меоністичне визначення світу як несущого було філософською абстракцією, відгомоном платонічного вчення про матерію. Передчуттям кризи, але ще не кризою. Для митців повоєнного покоління ці філософські абстракції стали реальностями. Так витворюється мистецтво, що спирається на ствердження суб'єктивістичних химер хаотичного, неусталеного і розірваного Я.

Та на початках другої чверти 2о.сторіччя в мистецтві, що лишається, як і досі, антинатуралістичним, накреслюються вже перші спроби з неґативних шляхів перейти на шлях ствердження. Феноменологізм /звичайно кажуть про"формалізм"/ починає поступово заступати експресіонізм.

Антинатуралістичне мистецтво, не знаходячи опори в знищеній реальності зовнішнього світу і сподіваючися знайти це оперття в людському Я, творить світ з середини людського Я або як суб'єктивний світ химер ізольованого Я в експресіонізмі, або як структурний світ сталих розумових форм у фе-

номенологізмі. В експресіонізмі суб'єктивізм переважав над інтелектуалізмом; у феноменологізмі, навпаки, інтелектуалізм перемагає суб'єктивізм.

Ми знаємо: реалізм 19.сторіччя спирався на позитивізм; імпресіонізм - на релятивізм; символічне мистецтво дев'ятсотих років - на платонічні вчення про вічну й незмінну ідею, протиставлену несущій матерії; експресіонізм шукав для себе філософських корінців у соліпсизмі. Щождо формалізму, то він обертається в своєму теоретичному обґрунтуванні до феноменологізму Гуссерля. Феноменологізм Гуссерля проєктується в теоретичне мистецтвознавство. У чому суть цього вчення? Феноменологізм - антигенетичний: річ, явище досліджуються не генетично, не в своєму виникненні і не в зовнішній залежності від інших речей і явищ, а структурно, в своїй власній, ні від чого не залежній істоті. Дослідника не цікавить, як постала і як розвинулася річ або явище; його не обходить процес становлення речі. Чи не важливіше пізнати саму річ, як таку, в її істоті. Феноменологізм намагається пізнати світ, що не є ні світом об'єктивно даної природи, ні суб'єктивістичним витвором усамотненого Я, а світом форм у його структурній суцільності.

Не важко помітити близькість гуссерлівського феноменологізму до вчення М.Плянка про матерію. Реалізм 19.сторіччя відповідав речовинному розумінню матерії, антинатуралістичне мистецтво 2о.сторіччя - відповідає конструктивному.

Відкриття Фермі, Отто Гана, Розерфорда і т.д., погляд на атом як на конструкцію, макет, форму, визнання формальної структури матерії, ляборатірні і практичні досліди експериментальної й технічної перебудови матерії змінили в другій чверті 2о.сторіччя образ світу.

Не матеріяльна будова матерії, а формальна. Не світ природи, а природа форм.

Закони поетики освідомлюємо, досліджуючи не матеріяльне, природне, те зовнішнє середовище, в якому виник даний мистецький твір, не клімат країни, суспільство та біографію письменника, а лише даний твір, внутрішню його структуру. Внутрішня форма, що постає сама з себе, визначає істоту твору, його творчі особливості. Форма існує сама по собі. Матерії як такої нема, є лише форма матерії.

Ми живемо в епоху розкладу атома, і шлях до цього відкриття був шляхом вчення про формальну будову матерії.

9.

Світ перебуває на етапі перебудови. "Неґація реального" і "витворення світу людиною" становлять відповідні тенденції часу. Ідея конструкції, пляну, переваги "теорії" над "природою", "форми" над "речовиною" є приналежністю не лише суб'єктивістичних і формалістичних напрямів у антинатуралістичному мистецтві 2о.століття, але також і того провідного напряму, який волів визволити сучасне мистецтво з полону суб'єктивізму й формалізму і побудувати нове мистецтво як мистецтво СОЦІЯЛЬНЕ.

Як і кожен інший варіянт сучасного мистецтва, так і цей, має деструктивний характер, з тією відмінною супроти деструктивізму суб'єктивного або формального, що тут спр-

ва йде не про суб'єктивну або формальну деструкцію, а про соціяльну деструкцію світу, про руйнацію біологічної даности суспільства, про заперечення того суспільства, яке, склавшися "стихійно", еволюційним шляхом, існувало досі як "природне" суспільство. Тут також відкинено "генетизм" і генетичні коріння.

У соціяльній естетиці, як і в кожному іншому ґатунку естетики нашого часу, немає місця для "природної" концепції митця. Біологічному поняттю про митця не може бути місця в естетиці, що конструувалася як естетика антибіологічного суспільства. У ній ми не знайдемо жадної з категорій, властивих концепції природного мистецтва, категорій - хисту, таланту, генія, природної обдаровапости, волі митця і мистецтва.

У митцеві важливий не його талант, а лише соціяльна його істота й соціяльна функція його мистецтва. При чому перше аж ніяк не відривається від другого. Згідно з основними засадами соціяльної естетики межі мистецької творчости визначає не індивід і не індивідуальна воля автора, як це було в естетиці "природного" мистецтва, а тільки межі тих вимог і завдань, які перед автором ставить суспільство. При оцінці письменника важать не мистецька якість його творів, а тільки соціяльна, ним заповнена анкета й його політичний пашпорт. Урядові органи стверджують письменника письменником, - це стало нині нормою, правилом підходу до письменника в світовому маштабі.

Творчій особі митця не надається значення, його власному баганню і поготів. Примат свободи належить не особі митця, а суспільству і урядові. Якщо досі художня досконалість відтворення об'єктивно даної природи визначала мистецьку вартість твору, то тепер - відповідність твору його соціяльному призначенню.

10.

Середньовіччя твердило: Бог. Новий час: природа і розум. Наша епоха, двадцяте сторіччя: суспільство і техніка. Не індивід, а суспільство, не природа, а світ технічно зміненої природи: усуспільнений світ техніки.

Колись рядки: "Поет - мотор, поет - турбіна" звучали як виклик, як демонстрація в ім'я ТЕОРЕТИЧНОГО проголошення технічної поезії. Технічна поезія, починаючи від перших спроб Рене Ґіля, була експериментальною поезією. Так було на початку двадцятого сторіччя, так було в роки, коли Є. Маланюк написав свою "Ars poetica". В ті роки технічна поезія лишилася творчістю поетичного експерименту. Вона носила суб'єктивістичний характер і, відповідно до цього, великою мірою стикалася з експресіонізмом. Було б дуже важко для цього періоду відокремити представників даного напряму від "чистих" експресіоністів, не зважаючи на те, що теоретично вони репрезентували зовсім різні течії.

В міру все ширшого розгорнення процесу індустріялізації світу, в міру поступової реалізації гасел технічної перебудови світу, все більшої реалізації набувають також і гасла технічного мистецтва. Схрещуючися одночасно

з гаслом соціяльного і соціялістичного мистецтва, гасла технічного мистецтва в тридцятих роках перестануть бути лише літературними маніфестаціями. На даному етапі вони стають реальностями.

Інша справа, що реальність виглядає не так естетично привабливо, як це здавалось у теорії, в естетичній теорії, але що робити. Треба бути послідовними.

Що характеристично для даного етапу, для тридцятих років? Ніхто не робить машини сам для себе... Чи не так годиться робити і літературні твори? Щодо складання кіносценаріїв, то це стало нормою творчости, яка не вражає більше нікого. На працю митця перенесено всі ознаки, що властиві гуртовій праці колективу на фабриці: розчленованість, безособовість, плянування з центру. Момент творчої ініціятиви може грати ролю при робленні дамських капелюшків, у виробництві, що зберігає свій кустарний характер у ремеслі, поки воно не стало індустрією. Але вже той, що робить на фабриці ґудзики, робить їх за стандартом, визначеним не ним.

За наших часів технічні проблеми вже втратили той приватний, експериментальний характер, який вони мали досі, лишаючися приналежністю окремих винахідників або приватних фірм чи трестів. Наукові винаходи стали політичними проблемами часу. З приводу наукових винаходів скликають міжнародні конференції, і питання про їх практичне застосування розв'язують не інженери і не члени академій наук, а голови урядів.

Наша епоха здіймає протиставлення політики й техніки. Чи не значить це, що так само здіймається протиставлення політики й мистецтва? Чи усвідомили ми остаточно, що твердження про аполітизм мистецтва стало анахронізмом і ера, коли мистецтво було аполітичним, одійшли в непам'ять?

Індустріялізація світу стала провідним гаслом нашої епохи, і ми є живими й безпосередніми свідками змагань за світові шляхи розв'язання цієї проблеми. Я сказав: свідками. Ні, треба було написати: і учасниками. Хіба наша особиста воля не залежить від напряму цих змагань?.. Даремно хтось із нас намагався б ухилитися від участи в цих змаганнях і замкнутися в своєму малому, не залежному ні від кого приватному світі!

Те саме і щодо мистецтва. Жаден митець і жаден мистецький напрям не може вийти з обов'язкових для всіх соціяльних шляхів технічної перебудови світу. Нечуй-Левицький у своїй хуторянській відокремленості, як творча постать, став анахронізмом.

Та й хто зна, хто зна, чи не стане саме тому наш час добою розцвіту глибоко самотнього й сугубо приватного, замкненого в собі мистецтва, мистецтва душі, що ридає в пустелях безмежного?.. І шляхи українського мистецтва — то шляхи від Нечуя-Левицького до Максима Рильського і від Рильського до Тодося Осьмачки або ж Василя Барки.

У кожному разі ми мусимо збагнути основні тези сучасної естетики як естетики антинатуралістичної: світ техніки не є світом об'єктивно даної природи. Це є світ зміненої природи, і в цьому сенсі він є антибіологічний і антипри-

родний світ. Людина - соціяльна людина!, - змінюючи світ природи, творить новий світ техніки. Розкладаючи атом, людина втручається в деміюргічний процес. Деміюргізм нашого часу - не мрія і не міт, а продукт технічної практики соціяльної акції людини. Фавстівська людина з людини магічного світогляду стає соціяльною людиною в твореному нею новому технічному світі.

Так ми знов опиняємося перед проблемою реалізму.

11.

Як можна вимагати насьогодні, щоб технічне і соціяльне мистецтво було реалістичним? Доти, доки індустріялізація й соціялізація лишатимуться проблемою, мистецтво не може бути реалістичним. Воно становитиме лише окремі напрями в антинатуралістичному мистецтві нашого часу.

На певному етапі, коли нарешті це антинатуралістичне мистецтво опиниться перед здійсненим фактом, що соціяльно-технічна реконструкція світу вже не є ні проєкт, ані фікція, що основи мистецтва вже більше не фіктивні, не є неґацією, то й мистецтво втратить свій фіктивний сенс, свій експериментально-неґативний відтінок. Воно знов стане позитивним, реальним і природним, хоч його природність і реальність буде природою і реальністю технічного світу, отже, іншою, ніж це було в 19. сторіччі.

Тимчасом, насьогодні, проблема реалізму в мистецтві може бути лише проєктною проблемою.

І ще кілька слів про напрями, які існували в мистецтві перед війною.

Сьогодні, на порозі середини сторіччя, ми гостро відчуваємо анахронізм мистецтва, яким воно було напередодні другої світової війни. Анахронізм суб'єктивістичного мистецтва експресіоністів. Анахронізм структурного мистецтва формалістів. Анахронізм соціяльного мистецтва, яким воно було в тридцятих роках, коли воно, вагаючися між варіянтами діяметрально протилежних розв'язань, воліло або цілком знеособити митця і творити експериментально-антиіндивідуалістичне антимистецтво, або в протилежність цьому намагалося штучно реставрувати позитивістичний реалізм 19. сторіччя. Так само і анахронізм технічного мистецтва тих же років з його спробами прямого перенесення технічної речі й технічного процесу в умовний плян мистецтва.

Наша естетична свідомість змінилася. Маштаби просторових і часових вимірів переступили свої попередні межі. У двадцятих і тридцятих роках ми говорили про індустріялізацію країн. Тепер ми говоримо про індустріялізацію світу. У двадцятих і тридцятих роках мова йшла про будову машин, тепер ми говоримо про перебудову матерії. Про елементарне і первні. Людина досягла своєї мрії: вона ТЕХНІЧНО стала деміюргом, у своїх руках вона тримає розгадку тайни космічної творчости.

І разом з тим ми впевнилися також і в іншому, що розвиток людства йшов тільки лінією технічного розвитку. Еволюціонувала техніка, поза тим людство лишилося незмінним.

12.

Кременева техніка палеоліту - ніщо супроти техніки модерної людини. Звичайно, можна копати лопатою. Але ми з подивом стежили за роботою екскаватора, коли на майдані знищеного міста машина в білій куряві вапна, схематизований слон, з неквапливою методичністю пересувала свій хобот, розявлювала величезний куб пащі, згрібала груз руїн і скидала уламки бетону й цегли в причіпку вантажного авта. Гудіння літака стало приналежністю ляндшафту. Письменник, що працює над новелею з 15.сторіччя, описуючи самотню постать мандрівника в полі, забуває згадати про спів жайворонків.

Ми не сумніваємося: світ буде індустріялізований. І в довічних пустелях Гобі будуть побудовані червоні колонки з бензином і стара монголка відпускатиме подорожньому паперового рушника, мило й кілька аркушів пініфаксу. Ми щиро віримо в поступ людства на шляхах технічного поступу.

Але ми пам'ятаємо: ЗУБР, намальований рукою палеолітичної людини, технічно такий же досконалий, як і ЗАЄЦЬ Альбрехта Дюрера, - щоб узяти для зіставлення аналогічні речі. Орнаментальне мистецтво Трипілля таке ж довершене, як і портрети жінок Левицького і Боровиковського. Як би не змінився світ, їх мистецька вартість лишиться незмінною. Гомерова "Ілляда" творчо вища за Ґетову поему "Герман і Доротея". Так само, як "Дон Кіхот" мудріший і втішніший за твори нобелівського лавреата Томаса Манна, дарма, що Сервантес свою спокійно-лагідну й розважну книгу писав у в'язниці, серед волоцюг, убивць і злодіїв.

Це значить: розвиток є властивою ознакою техніки, але не мистецтва. Естетична довершеність твору не залежить від руху людини в часі. Палеолітична людина розвинулася з доби давньо-камінного віку технічно, але мистецька творчість людини лишається тотожною собі. Іншими словами: техніка - історична, вона в часі; естетика позачасова.

І насьогодні Євангелія лишається в етиці остаточною книгою, якої не заступили книги Смайлса про "Ощадність", програми партій або пакти урядових декларацій. Леві-Брюль помилився, коли твердив, що мислення первісної людини було прелогічним, отже, відмінним від мислення сучасної людини. Логіка, етика і естетика людства лишаються поза засадами розвитку.

Людство й розвиток не тотожні. Ідею розвитку висунула механістична епоха, змагаючися проти церковних доктрин середньовіччя. Дев'ятнадцяте сторіччя зробило спробу розглядати цілу духову культуру людства з погляду поступу.

Ідея руху й розвитку є ідеєю певної епохи, а ми стоїмо на порозі нової епохи, покликаної заступити епоху, що триває ще й досі з часів Ренесансу. Ідея руху не є ідеєю майбутньої епохи. Світоглядове мистецтво нашого часу робить спроби обійтися в своїх теоретичних концепціях без ідеї руху-розвитку. Заперечено принцип еволюції; натомість висунено ідею революції. Не поступ, а катастрофа; не еволюційний розвиток, а розвиток через кризу. Не пряме зростання, а розрив і зиґзаґ. Ми стежимо ознаки не лише прогресу, але й деґрадації. Дослідники призвичаюються придивлятися до явищ ,

позбавлених ознак руху вперед, до явищ, що знаменують рух назад.

Кожна ідея має своє коло завершень. В тому і ідея техніки. Ідея технічного розвитку знайшла собі завершення в розкладі атомового ядра. Якщо не буде відкрита інша структура світу, ніж атомова структура матерії, то можна сказати, що в цьому відкритті техніка досягла своїх межових означень.

Епоха механістичного поступу наближається до свого кінця. Людству знадобилося лише п'ятсот років, щоб досягти того рівня розвитку техніки, на якому вона стоїть нині. Але нині ми живемо вже передчуттями нової епохи. І конструкція ідей тієї нової епохи є саме тим творчим завданням, що стоїть, наблизившися, перед нами. Нову естетику будуємо в її основах як заперечення попередньої.



Є.М.

Камінь

Поглянь на камінь. Він мовчить
Мовчанням мудрости і віри.
Хай світ гримить, дзвенять мечі,
Шаліє кров, вирують вири, -

Та він, холодний і нагий, -
На перехресті,
Мчаться авта.
Минає звільна крок ноги.
Минає все.
Лиш він, як правда
Найбезумовніша, застиг
З незримим виразом погорди.

І той його камінний сміх
Не бачать перехожі орди.

1941.

Іван Багряний

Думки про літературу

I.

Я зовсім далекий від наміру писати будь-яку академічну працю на літературні теми, бо не покликаний до того. Так багато на ці теми написано, що і так створилося ненормальне явище - "літератури" про літературу далеко більше, аніж самої літератури. Для прикладу можна б обчислити, як мало паперу потрачено, скажімо, Шевченком на "Кобзар", або Данте на його "Божественну Комедію" і як багато - в тисячі разів більше потрачено його тими, хто писав про той "Кобзар" чи про ту "Божественну Комедію", з приводу них, а відтак - про значення та призначення літератури. З цього можна зробити висновок, що творити мистецькі цінності тяжче, аніж теоретизувати про них. Стосується це й до української літератури. І особливо сьогоднішньої дійсности.

Не можна заперечувати потреби в літературі про літературу, бо, очевидно, лише так може рухатись нормально літературний процес і теоретична праця допомагає творити справжню літературу. Але, коли ця допоміжна галузь стає домінантою, то процес робиться ненормальним.

З цих міркувань я волів збільшувати теку літератури /принаймні прагну того/, аніж теку "з приводу літератури". Одначе, оскільки кожен письменник /особливо в наш час/, що взяв перо до рук, щоб творити літературу, мусить насамперед здавати собі справу, ч о г о він хоче, для чого він те перо бере, яку літературу він мусить продукувати і для чого /інакше він не є жаден письменник/, і як він ту літературу та її ролю розуміє і які він вимоги до неї і до себе ставить, - я теж маю свій певний комплекс думок щодо літератури взагалі, а щодо у к р а ї н с ь к о ї літератури зокрема, а особливо щодо призначення і завдання нашої літератури і, нарешті, - щодо завдань українського письменника і поета, які ту літературу творять і мають творити. Ті погляди може де в чому розходяться з загально- прийнятими поняттями про літературу, але я вже сказав, що це мої власні погляди, які крім мене самого, більш нікого ні до чого не зобов'язують і на це не претендують. Склались вони після тривалого життєвого вишколу, ними я керувався в житті й літературній діяльності і лишаюсь їм вірний, бо ніхто ще не зміг її захитати.

Ось ці мої погляди я й хочу висловити бодай частково тут.

Це, власне, тема, поставлена життям на порядок денний.

МУР написав на своїх прапорах гасло т в о р е н н я в е л и к о ї у к р а ї н с ь к о ї л і т е р а т у р и, дерзаючи стати на шлях змагання за вихід на одну лінію з найпередовішими літературами світу.

Це зухвало, але це можливо. Уже хоч би тому, що сорокап'ятимільйонова нація - нація нерозтраченої творчої потен-

ції - має на цьому етапі історичного розвитку всі шанси на це, не тільки увібравши в себе все, що світ досі сказав, а й маючи свою надзвичайну біографію та особливий історичний шлях, достатні сили та великі жадання і волю вийти на світову арену в усіх ділянках, а отже має багато чого сказати всьому людству. На цю лінію літературний процес на Україні став уже багато років тому, і гасло це піднесене далеко давніше.

Тепер воно, повторене з новою силою і з належною послідовністю, є цілком закономірним і винятково актуальним, попри всі іронізування кололітературних цуциків та обивателів у літературі.

Дискусії з приводу проблем, що постали в зв'язку з цією активізацією на нашому літературному фронті, започаткованою утворенням МУРу, викрили певну розмаїтість в поглядах на літературу та її ролю, часто діяметрально-протилежні погляди й вимоги, які до літератури ставляться. А іноді й взагалі брак будь-яких чітких поглядів. В зв'язку з цим у самому вже зародку в МУРі існує кілька течій.

Це добре /не те, що в МУРі існує в самому зародку вже кілька течій, бо ще питання, чи це добре, - і не те, що дискусії викрили розмаїтість поглядів/ - добре, що розпочато, і то в широкому маштабі, такі дискусії. Вони є тією атмосферою, яка потрібна для прояснення і викристалізування провідної, правильної лінії, здорової лінії розвитку нашої літератури в накресленому напрямі, що було неможливе в тій атмосфері застою, яка була характеристична для нашої літературної дійсности на протязі останніх років як на сході, так і на заході.

Порядком дискусій та порядком обміну думками висловлено погляди, характеристичні для різних течій.

Тим самим порядком хочу висловити свої думки і я тут, в оцих шкіцах.

2.

Визначаючи свої прагнення як поета, великий Шевченко сказав:

... А щоб збудить
Хиренну волю, треба миром,
Громадою обух сталить,
Та добре вигострить сокиру -
Та й заходиться вже будить.

Що під тим "обухом" Шевченко зі свого погляду розумів насамперед слово - це для мене не підлягає сумніву; це він довів усім своїм життям і творчістю. В наведеній цитаті стисло викладена квінтесенція певного погляду на літературу та її призначення, як і на призначення поета - войовника слова чи з словом за певну ідею.

Цю саму думку повторив другий наш великий поет - О. Олесь в своєму:

"О, слово! Будь мечем моїм!.."

Не випадково ототожнення слова з мечем.

Це основа підходу до літератури як до зброї, зброї в боротьбі одиниць і цілих народів за своє ствердження, за своє закріплення на цьому світі і за володіння здобутим.

Цей підхід сперто як на арґументи, на діяльність і доробок цілої низки найвидатніших поетів і письменників світу.

Ось один погляд на літературу, на призначення слова.

Д р у г и й , діаметрально протилежний, висловлений Оскаром Вайлдом у теорії про те, що мистецтво, в тому й література - це лімонада, щоб усолоджувати життя.

Т р е т і й - викладений в формулі "мистецтво для мистецтва". Мистецтво в собі. Мистецтво як ціль, а не як засіб. Мистецтво як світ краси, як сфера прекрасного, вимріяного, нереального, але єдино вартісного. Мистецтво як вимріяний світ для втечі в нього від світу реального, тяжкого, від боротьби, від життєвої трагедії і героїки, яка - героїка - хоч і зворушливо звучить у книжках, але клопітна в житті.

І нарешті ще одна теорія, - теорія про те, що мистецтво покликане об'єктивно і безсторонньо відображувати дійсність, - фіксувати життя, не ставлячи собі більше ніякої мети.

Ось стисло, ті панівні погляди на літературу, що існували і існують.

Кожен з цих поглядів є по-своєму правильний і виправданий в історії розвитку суспільств, суспільних груп і одиниць, а звідси - в історії літератури, тими суспільствами, групами та одиницями твореної на відповідних етапах і в відповідних ситуаціях. Кожен з цих поглядів є закономірний і вмотивований, бо спертий на літературну практику, що народилася раніше від теорії, бо теорія прийшла пізніше і почала шукати в тих різних поглядах закономірности.

Отже кожен з тих поглядів є закономірний і правильний.

А тепер іде лише про те, який з тих поглядів є правильний з н а ш о г о п о г л я д у, - з погляду у к р а ї н с ь к и х митців слова на д а н о м у е т а п і нашої української історії та с т о с о в н о д о з а в д а н ь і основної проблеми цілої нації.

Який з цих поглядів для нас єдиноприйнятний? Де шлях для українського письменника і для всього українського літературного руху? Чи шлях до "лімонади", чи шлях до "мистецтва для мистецтва", чи об'єктивного відображення дійсности. А чи шлях боротьби?

Кожен, хто підписався під гаслом творення великої української літератури, висуненим в конкретній українській дійсності, мусить це питання для себе конче розв'язати.

Коли переді мною постало це питання 2о років тому, я його розв'язав просто, але так, що й досі не маю підстав переглядати це розв'язання. /Прошу теоретично підкованих читачів пробачити мені подальший примітивізм у мисленні, але це було 2о років тому!/

1/ Теорія "лімонади" для мене не підходить, тому що такого мистецтва вживають тоді, коли всі проблеми розв'язані, всі цілі досягнені, заходить смуга добробуту і пересичення цілої нації, нації, що дійшла кульмінаційного пункту свого розвитку. Отже, продукувати лімонаду, як і пити її, це щонайменше розкіш в нашій - українського народу - дійсності. А сама така теорія для нас чужа, перенесена з чужого ґрунту, з іншої дійсности, з інших історичних передумов і потреб виниклою. А всі апологети її в нашій дійсності - це м'яко висловлюючись, люди, що не знайшли свого призначення і мирно взялись за перо. М'яко висловлючись. Бо коли висловитись гостріше, зате правильніше, - то апологети такої теорії і її реалізатори, а з ними ціла їхня продукція - це є явище шкідливе. Бо в такій дійсності, як українська /там і в ті роки/ коли ворог із с в о є ї літератури зробив знаряддя духово і морально підгортати нас, духово і морально скоряти нас собі, наша "лімонада" перестає бути лімонадою, набираючи іншої функції - перетворюючись на фактор деструктивний, уже хоч би тим, що "лімонадне" письменство пасивне, а тим самим воно співпрацює з ворогом, з його літературою, що хоче ствердити себе в усій нашій нації і не зустріне опору, коли ми будемо продукувати лімонаду.

Коротше - теорія "лімонади" прикладається до нашої дійсности, як горбатий до стіни. /Ще більшою мірою тепер/.

2/ Теорія "мистецтва для мистецтва" - це теорія дезертирів. Дезертирів з поля боротьби своєї нації /Так я міркував тоді, так я думаю й тепер, але тепер міг би підставити ще точніший епітет, виходячи з практики одного з найчільніших українських неоклясиків - М.Рильського, що, вірний тій неоклясичній концепції, присягався своє життя "непроданим донести", і не тільки не доніс, а й довів насамперед лицемірність і низькопробність всього цього гасла. Рильський це довів тим, що погодившися з дійсністю, став фактично прибічником теорії "мистецтво як зброя", обернувши її ... проти українського народу. Хтось скаже - "з примусу!" Нічого подібного! Не дурімо себе, не дурімо молодь і не робімо тим українській справі шкоди/. Отже, "мистецтво для мистецтва" - неприйнятна, бо це т е о р і я д е з е р т и р і в.

Дезертирів від нації, від усієї боротьби, утікачів від тяжкої дійсности в сферу "краси абстрактної", в сферу "світу вимріяного". Відмежування від усієї проблематики всього народу і його змагань.

Така течія не відбиває суті нації, не відбиває й епохи. А відтак не є літературою нації, літературою епохи.

Критика цієї теорії, критика всього цього світогляду, що позначився і на українському неоклясицизмі, починається там, де особа стоїть в неладах з дійсністю /або з спільнотою, ім'я якій нація/ і творить свій штучний, окремий світ.

Носії цієї теорії шукають тематику поза своїм народом, в чужій давноминулій дійсності, переспівують чужі зразки, перековують давно перековане, колишуть чужі діти.

Ні, це не шлях для українського письменника, що хоче творити у к р а ї н с ь к у л і т е р а т у р у , а не літературу українською мовою.

Для мене, що прийшов у світ, між свій народ, не для того, щоб від нього утікати, - така теорія не годиться.Не годиться хоч би вже тому, що ціла нація не може утекти, - можуть утекти лише одиниці. Решта приречена лишитися, борюкатися, творити свою історію, боротися в світі і з цілим світом. Я теж лишаюсь.

3. Не годиться й теорія отого "об'єктивного" люстра, власне не вабить роля письменника-секретаря, що має без - сторонньо фіксувати дійсність.

Д л я ч о г о ? - постає питання.

Ця теорія не дає відповіді. Бо це не теорія тих , що життя творять, не теорія активна, а теорія споглядальна . Коли ж історичний процес - не процес споглядання! Це процес творення, процес боротьби. А значить і справжня велика література, що є часткою історичного процесу, не є жадним безстороннім люстром.

Тут криється фальш цієї, так би мовити, "люстряної" теорії.

Ось так я оцінював різні підходи до мистецтва. Ще 2о років тому.

Я визначив собі шлях - як шлях українського письменника - той, що начертаний великим Шевченком. Шлях, яким ішли найбільші представники української літератури - Леся Українка, Франко, Олесь і безліч інших, до Хвильового,Антоненка-Давидовича, М.Куліша та кращих представників ваплітанської когорти включно. Шлях, над яким стоїть Оле - сівський "Меч", як символ, - символ призначення української літератури, призначення слова на цьому відтинку нашого історичного розвитку, - символ боротьби.

І мені здається /принаймні ніхто ще мені не арґументував достатньо іншого погляду/ - здається, що це шлях для всієї нашої літератури нині, якщо вона хоче вийти в ранґ великої літератури, принаймні до того моменту,аж поки, в наслідок походу нації й цілої її літератури до кульмінаційної точки розвитку, не виникне законна потреба в "лімонаді" або в об'єктивній фіксації всього пройденого переможно. Доти - лише такий шлях для української літератури є єдино доцільний і правильний - шлях боротьби за самоствердження цілого українського народу в часі і просторі. Підкреслюємо - не самоствердження літератури а с а м о с т в е р д ж е н н я с о р о к а п'я т и м і - л ь й о н о в о ї н а ц і ї , в я к о м у л і т е р а т у р а м у с и т ь м а т и д о п о м і ж н у р о л ь, як засіб цього ствердження, якщо вона хоче бути великою українською літературою.

Іншими словами, в цілому комплексі засобів боротьби нації література повинна займати одну ділянку цілого наступального фронту, а український письменник повинен бути в перших його лавах.

Поза тим я собі великої української літератури не мислю, як не мислю великого у к р а ї н с ь к о г о пись-

менника чи поета, що здобув би собі світової слави як у к р а ї н с ь к и й письменник, переспівуючи Петрарку чи Данте, а чи наслідуючи Мопасана на французькій чи інтернаціональній тематиці.

3.

Шлях боротьби - шлях кожної великої літератури. Кожної справжньої літератури. І то боротьби не одиниць, а націй, виразником яких ці одиниці є. Це можна простежити на літературі кожного народу. А звідси -

Кожна велика література - є, насамперед, національною літературою. Не клясовою, не кастовою, а національною. І вона тим велика, що не переспівує і не малпує іншу, чужу, а органічно виростає з духу нації, з цілого комплексу умов її життя і проблем її змагань, з конкретної, своєрідної дійсности, з епохи - коротше з боротьби тієї нації за пізнання життя і його перетворення, - за своє самоствердження.

Поза цим ніяка велика література немислима, немислима і література наша, українська.

Бальзак є великий тим, що він Бальзак з французького ґрунту вирослий і йому притаманний, що за сторінками його книг стоїть Франція, французький світ, а не якийсь інший. Тим він для всього світу цікавий. В цьому його цінність і в цьому його сила. Те саме з Л.Толстим. Толстой великий тим, що він національний російський письменник, виразник певного національного середовища і певної епохи.

Припустім на хвилину, що цей російський письменник здумав би, сидячи в Ясній Поляні взятись за індійську тематику. І не було б з нього ані Толстого, ані Рабіндраната Таґора, а був би собі звичайний, може й читабельний і модний часово літератор, яких було і є так багато і які так безслідно щезають, не потрапляючи до великої літератури. Так само і з іншими іменами світової слави. Не були б вони виразниками своєї нації - не були б вони великими, попри всю свою геніяльність.

Скажім твір Шарл де Костера "Леґенда про Тіля Уленшпіґеля" нічим не майстерніше зроблений за твір, наприклад, Віноґрадова "Три цвета времени" /про Стендаля/, але наскільки Костер більший від Віноґрадова!

Звичайно самою національною ознакою не вичерпуються прикмети великої літератури, але це є першою передумовою.

Література має обмежене коло тем. Вічних тем. І вже на протязі довгого часу література їх переспівує. І на них створюється велика література, великі імена світової слави. Чому? Очевидно, не завдяки темі. І очевидно не завдяки формальній ориґінальності, як дехто твердить.

Ні, завдяки іншій ориґінальності, національній ориґінальності, ориґінальності середовища, ориґінальності часу і місця, епохи - цебто знову ж таки національній ориґінальності на певнім ступені історичного розвитку.

Без цього жадна література не мала б жадних перспектив розвитку. Любовна лірика кінчилась би на Соломонові, а проза так само десь там близько.

Але так не є саме з причин вище означених.

З цього погляду українська література має колосальні перспективи. Але тільки як оригінальна українська література, така ж оригінальна, як оригінальна є Україна, все її сьогоднішнє і майбутнє та вся її дотеперішня історія.

Запас тем, нагромаджений за століття такий великий, що на цьому може вирости український Бальзак і український Сервантес, і український Шекспір. Але не епігон Бальзака чи Шекспіра - а у к р а ї н с ь к и й Бальзак чи Шекспір.

Досі українські поети тяглись до Данте, переспівуючи його поезії про Беатріче - псуючи, власне, образ тієї Дантової Беатріче. Але ж покликання українських поетів не в тому. Воно в тому, щоб українська Беатріче, - власне, образ України, не нижчий, а може й прекрасніший і величніший від образу Італії, що був надхненником Данте -пройшов по всьому світі, як безсмертний образ краси і величі нашої нації, і лишився в віках для наслідування цілим поколінням неукраїнських поетів.

Шлях української літератури до накресленої мети - це шлях розвитку її, як н а ц і о н а л ь н о ї л і т е р а т у р и.

Але справжній розвиток нашої літератури, крім усіх передумов, що є, потребує ще однієї - і то головної - передумови - ось такої самої, яка потрібна для того, щоб могли з'явитись українські Колюмби - фльоти! Власної фльоти! Такою фльотою для нації є держава. Доки цієї передумови не буде, годі сподіватися справжнього розквіту.

Боротьба за створення цієї передумови - це може й є головне завдання с у ч а с н о ї української літератури. А може й є д и н е завдання. Бо тільки тоді її службове завдання створить передумови для того, щоб могли потім прийти українські Мопасани й Стендалі, що вивершуватимуть започатковане нами змагання за велику українську літературу.

Одначе і в цьому процесі, який припадає на нашу долю, є для українського письменника всі можливості набути ім'я світової слави. Принаймні в майбутньому.

4.

Велика література потребує в е л и к о ї і д е й н о с т и , великої любови і зненависти. Великого вогню. Іншими словами - великої рушійної сили.

Без цього її не може бути. Як і не було ніколи. Ця рушійна сила є лише там, де мистець береться за перо, як за зброю, в ім'я великої любови чи зненависти, - в ім'я великої ідеї.

І нема тієї сили ані в теорії "лімонади", ані в "мистецтві для мистецтва".

Велика українська література потребує в е л и к о ї у к р а ї н с ь к о ї і д е й н о с т и.

Хто її не має, а значить і не має чого сказати, той може не братись за перо.

Справжня література виростає лише з цього ґрунту. І то часто незалежно від цього, чи ставить собі мистець свідо-

мо це за завдання. Досить того, що він сам виріс з певного національного ґрунту і органічно з ним зв'язаний і в і р н и й тому середовищу, з якого вийшов. Так, як не мислимий мистець без ґрунту, так не мислима й його література без ґрунту.

Відберіть у Фльобера, у Данте, у Байрона чи в Достоєвського і т.д. - вилучіть з їх творів ту яскраво виявлену основу і елементи середовища, з яких вони виросли, і лишіть самі голі сюжети /вічні теми/ - і вони перестануть бути Фльоберами і Достоєвськими.

Звідси, мені здається, слушно зробити такий висновок:

Велика література виростає з великого призначення.

Великий письменник теж виростає з великого призначення.

Свідомість цього, звана ідейністю, є рушійною силою письменника. Цим, власне, письменник відрізняється від графоманів, а справжня література від задрукованого паперу.

5.

В нас багато поламано пер і паперових мечів навколо питання про "орієнтацію на Европу" і взагалі про орієнтацію. Без орієнтації, мовляв, на психологічну Европу українська література не виб'ється в люди, лишиться в Азії і т.д. і т.д.

Ця хвороба /а це вважаю за хворобу/ як напала якось була на українських письменників обабіч Збруча, так і не покинула і досі декого.

Не маю ні наміру, ні охоти відкривати на цю тему дискусії, бо нема про що. Лише кілька зауважень побіжно.

Коли десь постає питання про орієнтацію, то значить, що вже справа десь стоїть зле. Хтось заблукався,а чи безпорадний з народження і нездарний. Орієнтації потребують старці, сліпі й заблукані. Та ще мавпи.

Чому Україна неодмінно повинна орієнтуватись на Европу? Хіба Україна не є сама частина Европи?І хіба історичний процес розвитку є процес орієнтації? Е,кажуть, Европа має такі от і такі перлини і таку от тисячелітню культуру, якої не має Україна. Треба на неї рівнятися. Брати її за взірець, як мету.

Гаразд. Японія теж має свої виїмкові перлини, свою ще більш тисячелітню культуру. То може б нам ліпше орієнтуватися на Японію?

І чому це Україна неодмінно повинна на когось орієнтуватися? Чому те не обов'язкове для інших, а обов'язкове для України? І хіба мало її й так орієнтують на ту "психологічну" Европу? Хіба, скажемо, цілий соціялізм і комунізм не є теж психологічною Европою? Чи може Маркс, Енгельс, Фур'є і т.д. і т.д. є породженням азіятського духу і азіятської історичної кон'юктури, а не европейської ? Хіба не досить з нас всіх тих орієнтацій і хіба, повторюємо, процес творення великих світових культур це процес

~~орієнтації? Увесь~~ клопіт з цією орієнтаційною сверблячкою.

Ну, а як же, скажімо, з автором "Слова о полку Ігоревім"? На кого орієнтувався цей нещасний наш предок? Доречі, з найгеніяльніших в цілому новому і старому слов'янському світі. Та ба, це було в ті темні часи нашої історії, коли вся Україна ні на кого ще не орієнтувалася. Жила собі, боролась, творила, змагалась, гриміла мечем і словом так, як то їй було потрібно і зовсім не переймалася тим, що десь ще є "психічна Европа".

Або ще, скажімо, Катулл, Верґілій, Гомер - були прекрасні поети і повчитися в них не шкодить, але на кого вони самі орієнтувалися? На кого орієнтувалися всі ті великі світочі Европи, на яких нам радять орієнтуватися?

Ось цікаве питання, над яким не зашкодить українському письменникові добре подумати. А заодно і над тим от цікавим фактом: єдиний великий український поет Шевченко - і той ні на кого не орієнтувався і нікого не наслідував. А орієнтувався на свою ідею та на ту мету, якої прагнув сам і до якої хотів вести свій український народ.

Ні, орієнтація на психологічну Европу не є жадною конечністю і жадною передумовою нашого - українського ренесансу. Навпаки, ми віримо в те, що Україна разом з низкою народів сходу покликана в майбутньому бути джерелом европейського духового відродження.

Щождо Европи, то як орієнтир вона нам зовсім не потрібна. Вона потрібна нам для іншого, не для наслідування, не для того, щоб ростити дрібненьких епігонів Ґете і Петрарки, а для того, щоб ми її проковтнули /висловлюючись фіґурально/, засвоїли і пішли собі далі. Потрібна для того, щоб ми переступили її, ідучи вперед. Щоб взяли її, як кажуть, "до відому". Але - ні повторювати її, ані перекховувати справжня українська література не потребує, якщо вона претендує стати великою літературою, своєрідною, закоріненою не в чужому ґрунті, а в українському.

Попри всю велич европейської культури і літератури, українська література все ж мусить звучати власним звучанням, самостійним звучанням, повним, ориґінальним, так як не звучала і не звучить і не може звучати ніяка інша. По-своєму, а не так, як звучить мушля, виловлюючи і спотворюючи чужі звуки.

Звучати повно і самостійно так, як звучить самостійно українська незрівняна пісня.

То ж шлях нам лежить не через орієнтацію, не через інтернаціональне до українського, а через наше національне до загально-людського.

6.

ТОН, ЗМІСТ І СТИЛЬ НАШОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПРО ПИСЬМЕННИЦЬКУ ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ.

Очевидно, що тон літератури визначається її призначенням, тією історичною ролею, яка їй приділена. Література епохи декадентства мала свій відповідний тон, зумовлений достатніми причинами. Але коли хтось з українських письменників чи поетів нині здумає культивувати декадентство в сьогоднішній нашій літературі, то це буде щонайменше прикро. А точніше висловлюючись - злочинно.

Якщо ми говоримо про наступальну, пробоєву, високого вольового і емоціонального напруження нашу літературу/принаймні я таку маю весь час на увазі і весь час таку вважаю за єдино потрібну/, то чи може існувати і процвітати в ній декадентство, занепадництво, - взагалі продукція похоронного тону або ще й гірше - література різних збочень - інтелектуальних і сексуальних?

Звичайно, письменник чи поет може писати собі, що йому завгодно. Але чи має він право всяке писання пропаґувати? Поки написана продукція - найзлоякісніша - лежить на столі, вона нічого собою не являє, лише шмат зіпсованого паперу. Але відколи вона надрукована, вона починає діяти, впливаючи на масу; пам'ятаючи це, кожен, хто пише, мусить застановитися, для чого він пише і чи має він право написане пустити в рух? Право не перед законом, а право перед нацією.

Кожен письменник повинен мати глибоке почуття відповідальности, що лежить на ньому. Багато хто, особливо з молодих, над цим не застановляється. Пиши й друкуй. А надрукувавши продавай. А що з того вийде - то байдуже.

І от бере людина, такий собі непересічний талант, - бере перо в руку і починає гірко скиглити. Стогнати... ридати... Або показувати різні фокуси з млючими стегнами тощо... Щоб оригінальніше та зворушливіше...

І от вийде собі геній із своїми індивідуальними болями, виразками та чиряками, посипає голову попелом і починає юродствувати а-ля Надсон, або а-ля Єсенін, починає, як кажуть москалі, "Ваньку валять", списуючи томи...

І от вийде собі такий"мудрець", заводить глибокодумно очі під лоба і починає філософствувати в риму і без рими на тему. про "сусту сует"... І от сидить собі такий "діоген" тільки не в бочці, а за бюрком і переписує римами еклезіяст або апокаліпсу...

І от...

І всі ці "діячі слова" продукують свої архітвори і складають їх на голови нещасному, ні в чому неповинному читачеві, вимагаючи, щоб він все те читав. А критики і "критики" в міру сил провокують того читача, щоб він таки глитав цю літературну рицину.

І не спаде нікому на думку, що це злочин. Що вони не мають права так робити. не мають права, бо це розходиться з інтересами спільноти, з інтересами нації. Що це не тільки не допомагає, а шкодить.

Але скажіть цю думку вголос. "Як?! та то ж не звичайна собі людина, то ж поет, то ж письменник, то ж божою милістю... то ж його "свята святих" серця й душі, хто може не дати вилити серце?!"

Виливайте, просимо! Але знаходіть для цього придатніше місце, а не серця і душі молоді, яка народилася цвісти, боротись і творити, і якої ви не маєте права калічити.

А дійсно! Чому всі слушно вважають, що за продукування отруйної ковбаси, того хто її продукує, треба садовити до тюрми? І так само вважають ті, хто продукує отруйну ковбасу, і бояться цього. А чому ніхто не задумується над тим, що ті, хто продукує отруйну літературу, так само заслуговують на подібну кару. Не задумуються над цим і ті, хто цю отруйну літературу продукує.

Примітивний ковбасник усвідомлює це. Вища ж істота - поет чи письменник, часто такого почуття не має.

А він те почуття мусить мати н а с а м п е р е д .

Я часто думав над правами і обов'язками українського письменника і завжди доходив висновку:

Писати поет чи письменник може як завгодно і в якому завгодно тоні. Але кидати в обіг, цебто накидати читачеві він не все має право. Так само, як ніхто не має права продавати отруйну ковбасу, хоч споживати її сам має право, скільки завгодно.

Тож щ о писати і я к писати залежить не від примхи тільки митця й від обов'язку перед нацією... Тон і зміст літератури нашої мусить визначатися тими завданнями, які перед нею стоять, тією ідеєю, якою та література, а з нею і письменник, пройнятий тією метою, до якої змагає нація на даному відтинку своєї історії.

Можуть закинути намагання збити українську літературу на тенденційний шлях чи на шлях тенденційности, спробу вкласти її на Прокрустове ложе і т.д., як люблять у нас говорити поклонники абсолютної свободи митця. Не на шлях тенденційности, а на правильний шлях! А якщо це шлях тенденційности, то я особисто волію таку тенденційність, аніж тенденційність, про яку я говорив вище і яка випливає з"абсолютної свободи" митця.

Література в нашу епоху, в наш час - це не є справа приватна, це не є справа особиста, це є справа нації, р е ч н и к о м я к о ї м а є б у т и п и с ь м е н н и к ч и п о е т .

Перед лицем тих великих завдань, які стоять перед українською літературою і перед величчю тієї тематики, яку література покликана піднести, особисті болі й виразки не мають ваги, і не є жадною тематикою "глибокодумне" переспівування давно переспіваних пісень на всі розпучливі теми.

Література покликана виковувати і гартувати людей, окрилювати їх, озброювати їх в ім'я творчого життя, боротьби і цвітіння, бувши сама вислідом творчого процесу, вислідом росту і цвітіння. А до могили люди й самі дорогу знайдуть.

Тож - коли в тебе є болячка - заліпи її пластером і мовчи, а не кричи про це на ввесь світ. Коли ти душевно хворий, то йди до лікаря, а не виходь на площі і не юродствуй, притягаючи до себе увагу всього світу. Кому це потрібно?

Коли ти злий на ввесь світ за свої невдачі, то не пиши на цю тему віршів, бо це злочин так мститись на неповинних людях, змушуючи їх читати свою розлиту жовч.

Коли ти дійшов до розпучливого висновку, що "в с е с у є т а с у є т" і крім цього не маєш нічого більше сказати, - то візьми мотузку і повісься. Або мовчи, робись кооператором чи адвокатом. Але не пиши на цю тему віршів, бо все одно, читаючи цю мудрість, відому вже на протязі тисячоліть, дуже мало хто добровільно вкоротив собі віку, а значить і дуже мало хто поставився з повагою до цих істин.

Але якщо ти прийшов, щоб без кінця її повторювати, то не варт було приходити і братись за цю роботу. До цієї істини кожен доходить сам, коли доживає до старечого маразму. Не приспішуйте ж цього і не нагадуйте про це, як оса, - не вкорочуйте людям віку.

Коли ви любите жіночі стегна і думаєте, що поетично і страшенно важливо про це всім знати - ви помиляєтеся. Ріжте собі, але не в літературі.

Я не прибічник "дешевого оптимізму" і "барабанної літератури" і принаймні ніколи не намагався бути продуцентом такої літератури. Але прибічник здорового оптимізму, прибічник творчого оптимізму, героїчного оптимізму -якого хочете, але оптимізму здорової, молодої ще не вичерпаної нації. Я прибічник життєрадісної /навіть в трагедії/, самостверджуючої, пробоєвої літератури. Літератури сміливого дерзання, а не розпуки. Літератури життя, а не добровільного вмирання. Літератури самоствердження нації, а не літератури саморозкладу.

Я прибічник такої літератури не тому, що отак хочу, а тому, що так хоче, цього потребує ввесь нарід, а з ним і я. Тому, що я йшов, іду і буду йти в ногу з своїм народом.

Щодо стилів літератури - тобто формально стильових шукань наших, то мені здається, що це найменше важить покищо. Визначати наперед, який стиль - реалізм чи "неореалізм", чи "атомовий реалізм" чи ще якийсь "ізм" - мусить бути визнаний за найдоцільніший - є зайве.

Жаден стиль сам по собі не має жадної вартости. Стиль має вагу лише в зв'язку зі змістом і залежить від змісту. Стиль приходить тоді, коли письменник має щ о сказати і шукає найліпшого способу вислову.

Коли в цілому література, а через неї нація має багато чого сказати нового і цікавого і те з неї, як кажуть, пре, - тоді приходить стиль. Пізніше теоретики шукають назви для того стилю. А не навпаки.

Отже - починаєм літературу з визначення її стилю, а письменникові свою діяльність з вигадування шрифтів, ґатунків паперу, кольору атраменту і с п е ц і я л ь н о г о "стилю" писання - не серйозно.

Важить, щоб письменник мав що сказати, знав д л я чого сказати. А вже стиль мусить бути такий, щоб те сказане досягало мети. Це ґарантує, як звичайно, -найпростіший стиль, який прийнято називати реалізмом. Але це ґарантує і кожен стиль у вправного майстра, який береться сказати не заради стилю, а заради поважної мети.

Іван Багряний

Маляр

Охра, синь і зелень,
Умбра і білило,
А в крайках ясніє, як єдваб, кармін...
Майстер, як альхемік, мрійний і похилий,
Гейби з Чінквеченто, ніби з Риму він.
До простих віконниць
додає охоти, -
Ожива соснина від його руки...

Чим він не Да Вінчі? не Буонарротті? -
Майстер з Чінквеченто - з глибини віків?!

Може й не палітра - може то цеберка,
Може і не пензель - щітка то проста,
Але й за об'єкта ж х а т а , а не церква!
Але ж і епоха
не така, як та.

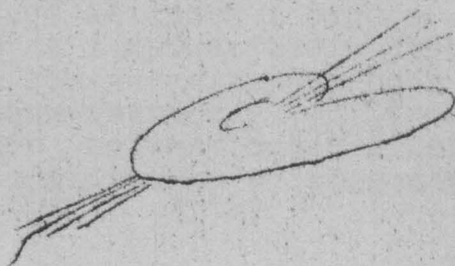
Мрійників естетів, це ж їх покоробить...
Тільки й Ми естети - МИ, "раби малі"!
А чи наше серце не тієї проби?
А чи наші фарби
не з тієї землі?!

Відбирають очі, потішають серце
Ромби і квадрати, квіти й голуби,
Півники тональні,
лінії спектральні,
Мрійно-пасторальні,
ніжно голубі...

Ходять перехожі, сходяться юрбою:
- Угорі мигають пензлі, як мечі! -
М а й с т р е ! - Феб з тобою!
Сонце над тобою!
Подих під тобою сотень глядачів...

Охра, синь і зелень, умбра і білило,
А в крайках лисніє, як єдваб кармін...

Майстер, як альхемік, мрійний і похилий,
Гейби з Чінквеченто, ніби з Риму він.



З МАТЕРІЯЛІВ З'ЇЗДУ Й КОНФЕРЕНЦІЇ МУРУ

ВЕЛИКА ЛІТЕРАТУРА

Доповідь Уласа Самчука

Ставити питання твердо, виразно, а головне я с н о і одночасно давати на них таку ж відповідь є для людини невідкличною потребою її щоденної життєвої практики та її виміряного історичною доконечністю буття. Трохи підкреслюю поняття я с н о і вирізняю його над т в е р д о і в и р а з н о з чисто зрозумілих і чисто життєвих міркувань, бо ясне думання, ясне задивлення на справи дає людині в руки велику зброю і дає можливість чутися з нею на планеті безпечніше й цілеспрямованіше.

Можна думати категоріями Арістотеля чи Канта, можна боронити однієї теорії проти інших, можна бути за і бути контра, можна зіставляти світогляди і вибирати між ними ті, що найближчі моїй духовій істоті, але що б я не переслідував у житті, на що б не кинув свій погляд, я ніколи ніде не могтиму доцільно вивжити своєї чинности, коли я не буду дивитись на речі ясно, виразно, без певних химер і певних забобонів.

По своїй природі не люблю крайностей, їх не переслідую і їх не проповідую. Не думаю категоріями революціонера, але рівночасно не розумію реакції на революцію. Хочу думати, що бути сучасним, бути наскрізь часовим, тримати палець на живчику всього, що діється у наш час, не дати порвати себе вирвою химер та ексцентричних уявлень життьових істин, - це є та ясна життьова мудрість, яка крок за кроком, з дня на день, з десятиліття на десятиліття веде нас вперед і яка, можливо єдина, доводить нас до потрібної, розумної і ясної мети.

Взагалі не розумію виключностей в ідеї, в чині, в способі поступування. Уважаю, що життя є досить скомпліковане, щоб можна уняти його якоюсь виключністю. Думаю, що складником його можуть бути одночасно і реалізм, і романтизм, ідеалізм і матеріялізм. Одна й та сама людина, чи група людей, навіть одна і та сама теорія життя включають в собі всі ці ознаки одночасно, і все це разом творить цілість, як складники повітря творять повітря, як складники води творять воду - ці основні передумови фізичного життя на землі...

В питанні, яке хочу зараз ставити і на яке хочу зараз давати відповідь, притримуюсь такого ж погляду - ясности! Хочу думати і тут ясно, просто і наскрізь зрозуміло... І хай дарують мені ті, що не мають терпцю і воліли б чути про ці принципові речі дещо скомплікованішою як мовою, так і її висловом. Але я гадаю, що ми повинні передусім казати про речі мовою людей і щойно пізніше мовою богів. Хочемо говорити не як філософи, а як звичайні учителі.

Потім я свідомо хочу ще і ще повторюватись. Я знаю і без зайвих слів, що питання великої літератури не новинка, не відкриття, не остання мода, але одночасно мені здається, що якраз це питання з погляду на його незмінність треба завжди ставити і завжди на нього відповідати. Чому? А тому, що є дуже виразні ознаки, які постійно нам кажуть, що такі питання часто зникають з нашої уваги, наколи ми, будучи заняті своїми щоденними клопотами, не звертаємо на них більшої і тривалішої уваги.

Маю до нашого громадянина чимало претенсій, навіть коли він не має таких претенсій до мене. Маю ті претенсії, якраз як літератор, не зважаючи на те, що громадянин не має таких претенсій до мене, як літератора. Інколи, і то досить часто, наш громадянин зовсім не має до мене ніяких претенсій. Більше того: він дивиться на мене, як на якийсь безплатний додаток до певного життьового комплексу його щоденних турбот, а то й не дивиться на мене взагалі. Бо певно, що поняття література і літератор доходить до його свідомости дуже непереконливо. Менш переконливо, як шматок хліба чи чутка про атомову бомбу. Тому якраз я уважаю, що треба про цю справу говорити і то в рамцях нашого суспільства, особливо нашого і особливо зрозумілою мовою.

Бо поняття література, літератор, а особливо поняття велика література не є і бути не може такою вже собі простою справою, як це може гадати український громадянин, що має всі добрі чесноти патріота, революціонера чи громадського діяча. Є парадоксом, але і одночасно фактом, що це поняття особливо у наш час, до певної міри перестало бути актуальним, не зважаючи на те, що якраз наш час, як ніколи інше, вимагає від нас повної і всебічної свідомости, що такі справи, як справи культури чи зокрема справи літератури, - це речі першорядної ваги, це те слово, що його у свій час ставив нам насторожі наш найбільший учитель Шевченко і яке до наших днів єдине виконує той свій обов'язок беззастережно, тривало і незмінно. Ми бачимо з усіх боків наступ на наше слово. Ми, як фізичні істоти, можемо існувати далі, ми можемо бути не тільки українцями, але й комісарами, ми можемо бути братами і заселювати Сибірські простори, але для цього ми мусимо зректися нашого слова. Бачите, як поволі, але систематично слово по слові виривається з нас наша мова. Бачите, що те слово виключають з передових місць. Бачите, як глушать звучання його на вулиці міста, бачите, як послідовно вимітають його звідти, де керують, де є центр, де командують... І тому, яким правом ми накидаємо собі думки, що мова це справа перестаріла, що література, - це вже не першорядна актуальність, що українського літератора вже змінено з варти і на його місце став вояк, озброєний наймодернішою технікою, яку ми бачимо хоч би в руках американця.

Ні! Таких фальшивих суґестій ми не сміємо ані тепер, ані в прийдучому собі суґерувати. Ми є дійсно народ. То нічого, що нас заскочив час розбиття атома і застав нас у стані походу до наміченого. То нічого, що творяться великі політичні і господарські комплекси. То нічого, що нас перейшли ногами чи переїхали колесом, але, крім цих усіх

понять, попід технікою і попід тінню літаків на землі живуть люди, живуть живі, живуть одухотворені, і ніхто з них ще не збагнув таємниці їх життя. Ніхто з них ще не знає їх призначення, і ніхто не винайшов засобів, якими б з живих людей можна творити самогубців. Інстинкт життя вищий від кожної техніки. І чому ж ми раптом позбавились того інстинкту життя, записалися б у самогубці тільки тому, що хтось там плекає імперіялістичні замахи на тих, що вони тим часом менші, слабіші, чи беззбройні...

Тому ми не маємо причини зрікатися нашої мови, нашої істотности, нашого буття людей, як людей, і народу, як народу. Навпаки. Ми думаємо, що це життя щойно в початках, що ми щойно недавно вийшли з небуття, що ми новонароджені, молоді, міцні, живучі, з почуттям життьових амбіцій, з почуттям абсолютного переконання, що наше право на життя таке ж велике, як і право тих, що намагаються вирвати нас і викинути поза межі свого простору...

Мова наша і те, що та мова витворила, повинна являти для нас такого роду цінності і святості, які ми ставимо на першому місці наших святинь. Не зречемося того добровільно і не послабимо пильности в охороні того добра, бо це добро відділяє нас від небуття. Це добро хоронить нас перед загладою. Це добро творить нерозривний зв'язок між нами самими і дає нам в руки засіб зв'язатися міцно і учинно з рештою мовного світу на планеті з назвою Земля.

Що є таке література? Література – це мова народу. Ми чули в школі ще інше пояснення поняття літератури, але залишімо поки що на боці шкільні пояснення. Зараз ми не в школі, а на фронті. Зараз ми не тільки вчимось, але передусім захищаємо та боронимо. Зараз нашим великим завданням є рятувати певні цінності, і, коли ми втратили наші музеї, наші архіви, наші бібліотеки, ми мусимо хоронити щось таке, що є сильніше і триваліше від паперу чи каменю. Ми тепер переконалися і можливо будемо далі переконуватись, що історія вміє не одну дуже цінну річ обернути на грудку попелу, коли на це прийде потреба. Однак це не значить, що немає цінностей, сильніших від каменю і триваліших від писаного папірусу. Такі цінності є, вони бути мусять. Передусім такими цінностями є жива, вічно творча і вічно вібруюча думка народу, мова народу, пісня народу, воля народу. Інстинкт, сила, свідомість людини і людей це, можливо, єдине, що великий Бог назвав душею і що є напевне вічне хоча б у тому релятивному розумінні, як ми собі це можемо збагнути. Тут у цьому комплексі знаходиться таке дуже цікаве джерело живучої води народу, це його література...

Хочеться при цій нагоді говорити про літературу в порівняннях чи краще в образах. Хочеться говорити зрозуміло і щиро. Хочеться кожному і всім довести до свідомости, що це, властиво, є таке література, яку ролю вона відіграє, які функції виконує, якою пошаною користується. Хочеться пластично і намацально всім і кожному ще і ще, можливо всоте, сказати, що це дуже конечна справа і нас дуже зобов'язуюча. Хочеться нарешті витворити сприятливіший ґрунт для росту і розвою літератури, хочеться відчинити всі серця і всі душі назустріч походові літератури хочеться під-

тяти і розвіяти ряд забобонів, які наш молодий народний організм у собі покутує.

Особливо при цій нагоді хочеться говорити про велику літературу. Мені задавали не раз питання, що це, властиво, є велика література. Задавали це питання люди інтеліґентні і освічені. Інколи вони намагалися це пояснити звичайною стилізацією цієї справи, відносячи це поняття велика література до моєї словної еквілібристики.

Так воно не є. Література взагалі і велика література зокрема не існуючі від прадавна і цілком виразні поняття. Ми щойно пригадали собі про химери історії, яка може однаково обернути на гори руїн Вавилон, Рим і Берлін, яка стирає храми Єгипту і храми Европи, але крім цих ось цінних крихких річей, ми знаємо, що до нас доходять слова з-поза тисячоліть у вигляді Гомерівських віршів, у вигляді мови десь кимсь записаної, яка повчає нас, що тяглість мовного зв'язку серед людей може бути далеко тривалішою, ніж все інше, створене думкою людини. І народи, що таке писане слово мали, були великими творчими народами. Через це ми знаємо їх і через це вчимо їх минувшину і через це вчимося від них. Це і є та їх велика література, яка пережила тисячоліття, яка розмножилась на всі мови світу і яка сьогодні наповняє живе людство тими самими думками, що і були в часових просторах минувшини.

Було б фальшиво думати, що поняття великої літератури вичерпується лишень минувшиною. Було б фальшиво думати, що наш світ перестав думати після Гомера, Верґілія чи Данте. Що після них наступає якась пустка духа, брак слова, відмирання мовних органів людства. Ми кривдили б цим покоління пізніших віків, нарешті покоління, які формують сучасність. Ні. Так думати не слід. І наші часи не позбавлені величі, напруженого думання, великого морального наставлення для доброго, мудрого, великого. Нині чи недавно минулі віки рівно ж з послідовною закономірністю виділяли з себе послів в царство вічности. Так було, так є і так буде, бо інакше бути не може. Ми інколи подивляємо постання великих політично-суспільних і державних формацій нашої планети, але одночасно ми розглядаємо умовини і причини їх постання. Сьогодні на кін історії з особливою виразністю виступає т.зв. англо-саксонський світ. Імперія Брітів і Сполучені Штати Америки завершують переіод свого кількавікового формування величезною, ще не бувалою перемогою над своїми ривалями і утверджують свою волю мало не на всій земній поверхні. Але щоб збагнути все, що бачать наші очі і що чують вуха у наші дні, треба знати первопричини постання цього явища. Шлях від завоювання брітанського острова норманами до вибуху першої атомової бомби в Гірошімі був, безперечно, не короткий. За той, власне, час постали на землі речі, гідні уваги приходучих поколінь людства. Морські і повітряні шляхи і бази, хмародери що звуться Нью-Йорк чи Сан-Франсіско, машини і технічні приладдя, імена, що бігають по цілому світі у вигляді фордівок - все те, що має вигляд шаленого технічного карнавалу, все те мало в своїй основі без сумніву в початках щось інше, ніж вертіння грибків мертвої

машини. В первопочатках це мало очевидно напружену думку, велетенську снагу і пристрасть. Як збагнути і як зміряти ступінь напруження думки тих людей, які покликали до життя цілу ту машинерію техніки? Де це записане, і які слова висловили ті пристрасті і почуття, що заповнювали душі людей тієї раси?

Є, очевидно, записане і є висловлене все, про що нам ходить. Вже кілька століть у нашому просторі панівною планетою духового всесвіту є ім'я Шекспір . Вільям Шекспір. Нам не треба бути в Англії, бачити англійця, читати історію тієї країни. Нам тільки треба розгорнути "Макбета", "Короля Ліра", "Гамлета", "Ромео і Юлію", як ми одразу вступимо у світ ідей, настроїв, пристрастей народу, з лона котрого вийшов Вільям Шекспір. Хіба цей дух не водив нас у місця, де беруть початок усі наші істини, всі наші правди, де зав'язуються і розв'язуються рай і пекло, де добро і зло постійно мірять свої сили, де любов і ненависть чергуються, тримаючи рівновагу осі, на якій обертається вселюдська мораль? Треба ствердити, що висловлене Шекспіром дає повне поняття про всі основні рушійні сили, про всі основні елементи вічного космосу і що діяли вони у всіх просторах нашої сонячної системи, і коли дивимось на ту суцільність моральних вартостей в перспективі, нам видимій, мусимо вбачати ті вартості у всіх осередках великих культур нашої планети, чи це було перед Єгиптом фараонів, чи в часи Єгипту, чи в Греції, Римі, чи, нарешті, на нашому европейському суходолі. Все це зібране і зосереджене у великій напруженій атмосфері страшних почувань, складниками котрих є велика любов, велике прагнення, велике хотіння, велика ненависть, велика і до кінця послідовна воля...Гамлет, Ромео і Юлія, любов, пристрасть і мука ревнощів і нарешті вникання поза межі земного, намагання збагнути світ, "з котрого не повернувся ні один мандрівник", де, мабуть, є той мікрокосм, у котрому життя бере свій початок і завершує свій кінець.

Нічого дивного, що люди цих моральних основ шукали шляхів між континентами, здобували бігуни землі, перемагали глибини Тихого океану і верхи Гімалаїв. Нічого дивного, що в сумі яскрав цих дуже сконденсованих пристрастей треба шукати дуже велику гармонію суцільности в організації людського буття, людського права, державних, національних і соціяльних форм, великої і тривалої традиційности, яка дає дуже потужний підмурівок для існування роду людського на одному місці. Це ті моральні засади, якими тримається впродовж віків величезна світова потуга англо-саксонського світу. Її вимовним і дуже переконливим речником є література цього народу, на чолі котрої стоїть Вільям Шекспір.

Це не значить, що шекспірівські вдачі і натури властиві тільки і виключно мешканцям брітанського острова. Це було б не цілком точно. Дух Шекспіра блукав і ще тепер блукає по всіх місцях світу, де є великі душі. Він їх старанно синтезує. Він уводить їх у певні храми, де б вони могли принести видиму жертву цілому великому і мудрому творінню Бога, яким є людство. Тому Шекспір подав своїм

колекціям духових величностей форму драм і трагедій. Форму яку можна з висоти сцени передавати людям, що можуть бачити, можуть чути і можуть розуміти. І той, хто ці речі може збагнути, хто може їх сприйняти і прищепити своєму власному духові, той має право вступу в те місце, у котрому збираються вершителі долі, життя і нежиття світу та його мешканців. "Які величезні думки мала ця людина. Коли б вона жила у наш час, вона напевно була б винахідником", - захоплено висловлюється про Шекспіра людина дійсно нашого механічного часу, великий винахідник Едісон. Можна зрозуміти ці слова тільки тоді, коли вдуматися у них. Винахідник багатьох фізичних таємниць природи, Едісон, очевидно, не одного разу вникав і вслухався в глибини Шекспірівської мови і думки. Він їх, можливо, не завжди помічав. І коли знайшов їх фокус, він жахнувся, скільки там, властиво, зібрано того, над чим думав сам Едісон, шукаючи і відкриваючи незнане і незбагнуте світу фізики. Він, можливо, не здавав собі звіту, що Шекспір ці явища вже бачив і вже чув. Він їх мав вже у глибинах свого духу. Він їх висловив словом. Сказати про те, що десь таємно заховане, є багато тяжче, ніж піти по знайомій стежці і віднайти заховане...

Це стосується не тільки до Шекспіра. Коли беремо це ім'я, розуміємо його не тільки дослівно. Розуміємо його, як певний знак, чи символ, бо на те, щоб відкрити шляхи до великого і незнаного, щоб наблизити до нас світ з усіма його незбагнутими таємницями, щоб увести нас по можливості глибше і дальше у царство великого і мудрого, - на це все складалася мудрість численних геніїв людства. Всі вони, як і Шекспір, як Данте, як Вергілій чи Гомер, всі вони творили і створили несмертельні документи, висловлені словом і записані літерами, документи з правом на вічність. У наш час, час, коли часто духові вартості міряються мірою практичного їх застосування, у цей час хочеться говорити про ці справи і речі з такого погляду, з якого вони набрали б цілком конкретного вислову, а не були чимсь, що творить абстрактне уявлення про ці речі, як вияв чисто літературний, мистецький, естетичний. Я хочу підкреслено і обов'язково вказати на зв'язковість і тісне співділання великих творів літератури з іншими проявами життя. Я хочу сказати, що без такого роду літератури немислима жодна цивілізація, що без тієї оформленої мовної закономірности ми, живі люди, не могли б володіти нашою думкою, що без Шекспіра в перспективі не міг би існувати Едісон, як конкретизація цього закону. Великі твори літератури надають людям і народам право бути висловленими, бути не німими.... Велике, мудре і дуже зобов'язуюче право...

Його переконливим речником на нашому суходолі був творець "Фавста" Ґете.

"Величний дух, - говориться в одному місці "Фавста" - ти дав мені все, що я жадав.

Ти дав мені за королівство величну природу і бажання її чути та нею насолоджуватись"...

"Чути і насолоджуватись природою" це не значить ходи-

ти по зелених сонячних гаях і захоплюватись ними. Це значить щось далеко складніще. Чути природу, - це значить чути її складну, многогранну, з усіма її вимірами істотність. Це значить не бути тільки її зовнішнім спостерігачем, а це значить вникати у глибинні її сховища, щоб там знайти і вивжити її найбільші скарби. Кожна жива істота в природі не створена для чисто абстрактного існування, а завжди має певну закономірність і зв'язковість існування. Барвистий метелик створений для певних функцій, і, коли він сідає на квітку, він виконує дуже важливе завдання. Так само і людина... Наколи б її роля могла обмежитись тільки на спостеріганні природи, тоді напевно відпали б ті численні наші вимоги до нас самих і до всього, що нас оточує. Ні, очевидно, природа для нас це те середовище, для котрого ми створені, як вершитель первопорядку в ньому. І тому Гете дякує великому духові, що той дав йому можливість чути те своє середовище. Чути слухом душі, слухом найглибшого в людині, чути його тони, звуки, мову. Чути все, що заховане в нутрі природи і що за допомогою Фавста, того вічного шукача невідомого, можна знайти і винести з глибин на світло денне.

Фавст - це втілення в людині вічного, того вічного, що ніколи не вдоволяється існуючим, що вникає в безмежні глибини і такі ж висоти, що шукає і частинно знаходить. Фавст це вічний компроміс між думкою і чином, це своєрідний закон, і горе, коли його порушують. Знаходяться люди, що нехтують чи легковажать такого роду призначенням, але всі подібні спроби в цьому напрямку як правило кінчаються катастрофами. Остання велика війна це була якраз спроба порушити компроміс між думкою і чином. Це була спроба виключити інтелект і спертися виключно на фізичні спроможності. Ефект такої якраз дії бачимо і переживаємо. Все те, що протягом століть і тисячоліть гуртувалося як прояв людської снаги і думки, все те протягом місяців обернулося в гори сміття.

Вольфґанґ Ґете говорить про це дуже переконливо і виразно. Наше діло чути або не чути таку мову. Наше також діло проявляти себе відповідно. Знаходяться люди, які одверто нехтують закони, призначені для людей, що мають душу свобідну і розумну. Є такі, що беззастережно твердять про потребу розійтися з культурою душі та інтелекту. Говорять про речі, які дуже часто не можуть збагнути, якраз тому, що їх не мають в собі або їх не розуміють. Брак культури вищого ступеня ніколи не сприятиме, а навпаки, буде шкодити у всіх поступуваннях людини, народу, людства.

Величезного напруження досягає велике, творче слово нашого і до нас культурно прилеглих суходолів на протязі минулого, дев'ятнадцятого століття. В той час повстає не поодинока, а збірна, дуже урізноманітнена і дуже багатогранна творчість думки і слова, яка попереджує час техніки, тим, що зближує світ і людей без допомоги телеграфу чи літака. Ми бачили і знаємо Французів, ніколи не бувши там. Ми бачили і чули Америку, будучи віддалені від того суходолу десятки тисяч кілометрів. Ми пізнавали всі краї і всі закутки планети і то пізнавали не тільки поверхово,

фізично, географічно. Ні, ми пізнавали їх глибоко, інтимно, душевно. Ми вникали в саму істотність народів і їх фізичного простору. Колюмбами, які відкривали нам незнане більш чи менш цивілізованого людства були великі творці художньо оформленого слова. Те слово своєю внутрішньою динамікою перемогло розходження та ворожнечу суспільних чи расових груп людей. Воно, будучи по-різному висловлене, дійшло до вух і душі всіх. Воно перейшло всі народи, всі країни від душі до душі, від хати до хати. Коли ми читали Бічер-Стов, чи Марк Твена, коли читали Дікенса, Віктора Гюґо, Рабіндраната Таґора чи Толстого - завжди ми зовсім, без найменшого застереження, хотіли ми чи не хотіли, переходили під владу того слова і в якійсь частині йому корилися. Що б ми знали про невеличку Норвегію, коли б ми не читали Кнута Гамсуна чи не бачили в театрі Генріка Ібсена? Але не досить сказати "знали"... Це слово не висловлює того, що треба класти в поняття "знати". Творчість тих великостей дає нам далеко, далеко більше, ніж голе знання. Знання може дати також опис подорожей чи підручник географії. Художній твір дає нам безмежно більше. Він в безлічі виглядах та варіяціях відкриває і наближує нам саму духовість дотичних людей та народів. Там виступають живі люди, з живим думанням і живими почуттями. Ми їх пізнаємо, від них щось вчимось, ними переймаємось. Ті люди, нам далекі просторово і мовно, приходять до нас, до нашої кімнати, і сідають з нами для приятельської розмови у найінтимнішій обстанові нашого побуту. При посередництві таких ось засобів світ стає одною великою родиною, не зважаючи на те, що може в тій родині постати. Війни, непорозуміння, катастрофи ніде і ніколи неуникнені. Це, очевидно, входить як невід'ємний складник людської природи, але війни не тривають вічно. Люди мусять жити, творити життя, формувати взаємини. Твори великої художньої літератури давали, дають і будуть давати щось, що скріплює, збагачує, цементує солідарність людських вдач і різноманітностей. Кожний великий твір літератури насичений автентичною правдою життя, яка в сумі своїй з математичною точністю доказує, що два рази два чотири, що ми всі, хто є ми і де б ми не були, належимо до тієї ж спільноти живих істот на землі, яка хоч-не-хоч є змушена зміститися в певному просторі всесвіту і яка є змушена природою підлягати певно встановленій закономірності... Велика література світу-це найвищий моральний ареопаг, де судяться і дають присуд вселюдські моральні чи аморальні вчинки, і горе тим людям чи тим народам, які в тому судилищі не чи не досить заступлені...

Загально ми звикли думати, що про долю народу рішає війна, війни, мирові конференції, з'їзди і засідання міністрів. Це було б страшенно не точне і спрощене розуміння законів буття і не-буття. Коли б долю французького народу вирішував 1871 рік, то Франції як такої вже не було б між живими. Ані 1871, ані 1918, ані 1935 рік не вирішує долю Франції. Її долю вирішали її представники, що протягом століть володіли майже цілим простором Европи у вигляді її літератури, її культури взагалі. І коли вони перестануть діяти, коли вони спустять поле дийности в цьому

просторі - може тоді Франція виграти всі війни - її роля буде скінчена. Дуже легко перемогти і перкреслити Абесінію, але майже неможна цього зробити зі старим Єгиптом, Грецією, Римом чи деякими народами нашого суходолу. Ті народи позначили своє буття не тільки военними чинами, вони задокументували його документами свого великого духу, між котрими творчість мистецького слова займає дуже передове і дуже переконливе місце.

Ми, українці, як сьогодні, так і вчора, так взагалі від певного часу говоримо і стверджуємо ці істини не тільки для того, щоб їх ще раз пригадати... Ми це колись і зараз робимо з деякими конкретними розрахунками, бо всі ці питання дуже часто настирливо нас турбують. Вже кілька десятиліть ми виповнені безнастанними турботами, які йдуть у одному напрямку: здобути на землі, під сонцем, на місці, залишеному нам у спадщину предками, наше право. Здається - наші турботи не носять в собі нічого неможливого. Здається, що в часи, такі багаті різними правами, свободами, хартіями вольности народів, наша справа мусіла б знайти зрозуміння не тільки у головах керуючих долею народів, але в кожній голові, яка виросла в атмосфері культури нашого суходолу.

Теоретично так, практично інакше... Це буває. І не треба цьому аж надто дивуватися. Шляхи історії не завжди рівні. Останні події нам ще раз стверджують, що це так. Однак це не значить, що ми повинні вдоволятися цим ствердженням і піднести руки... Ми дістаємо удари долі і то досить дошкульні, але з кожним таким ударом ми ще з більшим напруженням думаємо над своєю справою і дістаємо переконання, що ніщо не може примусити нас зректися цих намірів, якщо ми самі їх не зречемося. Ми думаємо не тільки про наше лихоліття. Передусім думаємо про причини, які до цього були підставою, про умовини, про недомагання, про наші хиби. До позитивного, що ми маємо в собі, треба зарахувати самокритицизм. В переважній більшості наслідки наших невдач ми шукаємо в самих собі, і це куди важливіше, ніж шукати їх десь поза нами в обставинах. Розуміється, є також обставини. Розуміється, є незалежні від нас причини наших невдач. Розуміється, не закриваємо очей і на цей бік медалі, однак всі обставини, всі перешкоди, всі об'єктивні причини на те тільки і існують, щоб людина знайшла себе серед них, щоб їх перемогла, зломила... Тепер ми переживаємо чи не найбільше лихоліття нашої історії. Мільйони найкращих одиниць нашого народу примушені залишити землю предків після того, як мільйони інших наших людей віддали своє життя за ту саму землю...

Маємо повне право нарікати, коли б це нам допомогло. Але при цьому пригадується Шевченкове:

Не нарікаю я на Бога,
Не нарікаю ні на кого.
Я сам себе, дурний, дурю
Та й ще співаючи...
Орю свій переліг, убогу ниву,
Та сію слово... Добрі жнива
Колись то будуть...

Так. Це є той якраз початок, з якого ми виходили...Слово, колись раз посіяне, переходить у чин. Наше покоління зобов'язане більше, ніж яке інше перед нами, унаглядни́ти той чин і його завершити. Ми сьогодні дуже старанно вишукаємо у безліч причин стану речей, аналізуємо і зважуємо за і проти і дуже часто приходимо до висновку, що ми і далі мусимо сіяти живе, творче, формуюче слово і то слово такого порядку, щоб дало воно жниво не тільки на нашому перелозі "убогій ниві", але щоб воно попало і на глибокий, родючий ґрунт великого, широкого світу. Нас, без сумніву, хвилює обставина, що до цього часу ми залишились у цьому далеко позад від багатьох інших народів нашого простору.

Тут ми знов переходимо до питання літератури, але літератури нашої, української. Літератури такого мірила і такого стилю, яка могла б піднести нас у очах нас самих і очах решти людства. Ми знаємо, що сьогоднішній обмін культур, дифузія думки і почувань так само, як і до цього часу, відіграє велетенську ролю в житті, чи співжитті народу і народів. Ми знаємо, що культурні вартості це також, а можливо учинніша зброя, як зброя фізична, і нам далеко не все одно, чи ми її посідаємо, а як посідаємо, то чи в достатній мірі.

Коли ми заходимо у великі бібліотеки нашого часу, ми там зустрічаємо переклади з мов таких народів, які ледве зазначені на картах або які існують тільки в потенції. Іноді малі числом народи займають досить велике місце в той саме час, як - це треба з жалем ствердити -, ми там майже не заступлені. Побіч світових великих і знаних народів, як британці, французи, росіяни, ми там знайдемо фінів, данців, фламандців... Ми знайдемо басків, угорців, знайдемо навіть провансальців, але дуже і дуже тяжко знайти там нас, українців. В географії культури ми далеко менше займаємо місця, ніж у фізичній географії.

Це є дуже разюча істина, і наша думка ніколи і ніде не хоче з тим миритися не тільки тому, що це нам не вигідно, але також тому, що це є певного роду упослідження нас самих собою. Ми чуємось занедбаними, і не дивно, що Шевченко називав нас перелогом-убогою нивою. І коли за часів Шевченка ми в літературі мали взагалі дуже мало зроблено, то за ці сто років різного роду літературної практики ми вже дещо таки маємо. Ми вже маємо історію своєї літератури, яку вчимо у школі, маємо імена, які переконливо ввійшли в аннали нашої культури, маємо прізвища, маємо їх твори, маємо поезію, прозу, драму, маємо казку, маємо пісню...

Однак ми ще цим невдоволені. Невдоволені якраз тому, що ті імена і ті прізвища переважно діють тільки між нами і серед нас. Ми знаємо, що Толстой є однаковий Толстой в Москві, Нью-Йорку, Токіо, чи Мадаґаскарі. Ми також знаємо, що Нечуй-Левицький є ним тільки у Києві та у Львові і то не вповні...

Ці факти громадською мовою пояснюються різними словами: що ми не державні, що ми переслідувані, що маємо у світі більше, ніж нам належиться мати, нам ворожо наставлених елементів людського суспільства. Це було б також пояснення,

коли б воно вичерпувало саму суть справи і нам щось допомогло, але в тім то й справа, що воно не рішає і не вичерпує такої суті. Факти лишаються, факти діють, факти говорять дику правду, і ми не можемо легковажно і байдуже її сприймати. Ми снажимося знайти причину: чому, а як, а через що?.. Снажимося ще і ще раз зробити аналізу дійсности і прийти до якогось учиннішого висновку, ніж голі пояснення умов. І коли ми говоримо сьогодні про велику літературу, коли ми знаємо її похід та її дію в історичному розвої культури і культур, тоді нам приходить також думка, чи ми самі досить розуміємо наше місце в тій загальній ґрадації культури. Чи ми самі досить виросли, щоб бути великими, чи ми це розуміємо, чи свідомо до цього явища наставлені? Ми іноді беремо Шекспіра і беремо Котляревського... Ми хочемо, щоб вони нам наочно сказали про себе без огляду на це, чи цей наш, а той не наш. Ні. Нам так треба знати різницю між ними. Різницю не тільки просторову, а передусім різницю їх змістовности, їх думок, духового напруження, гами їх переживань. І коли ми їх зрівняємо, ми дещо з того усвідомимо. Ми, можливо, будучи суворо справедливими, прийдемо до висновку, що гама почувань і переживань Шекспіра далеко перевищує ті прикмети в Котляревського. Ми довідуємось, що Ромео і Юлія завдали собі значно більше труду глибше, ширше виявити свої почуття, ніж Наталка Полтавка і Петро. Ми пізнаємо, що Гамлет ставить проблеми бути чи не бути куди учинніше, ніж Москаль-Чарівник... І ця ґрадація почувань і сила їх напруження рішила між Шекспіром і Котляревським. Це саме, з жалем мусимо ствердити, між Толстим і Нечуєм-Левицьким. Ми можемо написати проти Толстого безліч розтрощуючих брошур, але що миta можемо собі тим допомогти? Дистація між "Кайдашевою Сім'єю" та "Анною Кареніною" від цього ніяк не зменшиться. І то, мабуть, тому, що Толстой многогранніше, глибше і ширше потрактував певні життьові істини, ніж це зробив Іван Нечуй Левицький.

В звичайному буденному житті це пояснюють ступенем таланту. При ближчому і уважнішому розгляді справи ми можемо натрапити на ще деякі, часто не досить вияснені і не досить унскравлені поняття цієї справи. До них ми ще перейдемо і ними, можливо, не один раз будемо цікавитися. Психологи творчости думають, що причину цього явища треба шукати не тільки в самих талантах, а також у середовищі, серед котрого ті таланти себе проявляють. Зі світу рослинного, чи тваринного ми знаємо, що та сама рослина в різних кліматичних умовах може видати різні барви, різні овочі, їх смак, їх соковитість... Це було б дещо спрощене так якраз порівнювати ці по суті різні поняття, однак треба ствердити, що якась видима і намацальна тотожність може і тут спостерігатися. Суспільство це живий організм. Наше суспільство Шевченко називає просто перелогом - убогою нивою. Рости на такому перелозі, зріти і приносити плід, - для цього треба більше перемогти перешкод, ніж це спостерігається там, де ґрунт вироблений і буйний. Котляревський міг бути одним з найбільших талантів нашого народу, але суспільство його часів не дало і не могло йому дати ніяк-

кого стимулу, ніякої поживи, ніяких моральних соків, ніякого надхнення, бо саме те суспільство як таке або не існувало зовсім, або як існувало, то ступінь його морального напруження був дуже невисокий. Ніхто з українців тих часів не займався думкою літати в стратосферу, відкривати Америку чи бігуни землі. Ніхто навіть не думав, що такі речі на землі існують. Українство тих часів зводилось до двох слів: пан і не пан. При чому паном уважалась людська істота, яка нічого не робить.

Збагнути ступінь і глибину морального і навіть фізичного осамітнення творців нашої літератури, а з тим і культури взагалі, це значить знайти причину їх трагедії в котрій вони росли, зріли і яка позначилася на силі їх творчих задумів. Вони діяли в порожньому просторі. З ними і біля них не було живих людей. Я не кажу людей вищого життьового рівня, а людей взагалі. Вони стояли віч-на-віч з безмежною порожнечею, бо ніхто ніде на цілій кулі землі їх не бачив, не чув, не розумів. Для кого перелицьовував свою "Енеїду" Котляревський? Хто читав Куліша? Кому кидав свої огненні слова Шевченко? І Панас Мирний, і Грінченко, і навіть пізніше Леся Українка, Коцюбинський, навіть Франко і Стефаник... Де ті люди, те суспільство, ті органи преси, той шум, блиск, слава, матеріяльні вигоди, пам'ятники - все, що в сумі творить певну атмосферу, яка дає поживу творчим побудженням, яка мобілізує почуття і відкриває таємниці закритих в людині інстинктів? Ті люди писали тільки завдяки надзвичайному хотінню, надзвичайно непереможному бажанню і надзвичайній силі якраз їх таланту. Ті люди писали самі собі, самі собі читали, самі себе підбадьорювали чи самі себе вбивали. І не диво, що їх творчість виходила не досить рівною, не досить впливовою, а деякі з них /Куліш/ дуже трагічно сприймали свій хресний шлях до воскресення. Вони тікали до Москви, до Петербургу, навіть до Варшави. Микола Гоголь просто і одверто вибрав свій шлях, і тільки Шевченко, тільки він один, страшний і ніколи не збагнутий, дуже спокійно і дуже монументально висловлював своє "Я сам себе цурний дурю, та ще й співаючи"...

А коли перейдемо з просторів Російської імпер ї до славетного і трагічного П'ємонту тодішнього українства - землі Галицької, то що там знайдемо собі на потіху? Знайдемо гурт півграмотних безмовних одиниць, знайдемо в кращому випадку боротьбу за знаки і титла, знайдемо дячків і мудрагелів в підрясниках, від самої згадки про котрих робиться на душі пісно і порожньо. Навіть пізніше, коли вже проорав своїм жорстоким плугом переліг великий Франко, навіть тоді справа не багато покращала. Ось що каже про ті речі одна з небагатьох дійсно потужних постатей тієї землі Василь Стефаник на сторінках "Літературно-Наукового Вісника" 1899 року. "Інтеліґенція наша і донині не виробила собі ні ідеалів, ні життьових форм, характеристичних для неї; і донині поети і письменники не можуть створити нічого тривкішого з її життя. Як з початку, так і тепер звертаються до життя простого люду, бо там знаходять більше інтересного і вартого. Інтеліґенція є гомо новус в нашім життю, доробкевич, котрий своїм положенням мусить бути трохи демократ, трохи аристократ і не сміє мати характеру. Такий відломок суспільства

для поетів не може бути припадним і не диво, що хоч як інтеліґенція благає для себе хоч маленького Крашевського, таки не може вимолити його. Своїм життям і ідеалами не годна вона заповнити кількадесяти томів повістей, ані захопити таланту, аби написав ті повісті".

І далі чуємо з уст Стефаника майже розпучливо: "Інтеліґенція наша все чула певний антагонізм до наших письменників і поетів. Те грубе незрозуміння поетів, брак тепла і заохоти до праці, а то і явна ненависть до своїх письменників - це головна ціха нашої освіченої суспільности. Той антагонізм між поетами і нашою інтеліґенцією тягнеться, як червона нитка, в цілій нашій новій літературі".

Стільки Василь Стефаник. Це казали, а як не казали, то терпляче здушували в собі всі Стефаники нашої літератури. Бо слова, бо окрики, бо жалі не могли принести полегші. Брак простору духу, брак душ і сердець, брак насичености снагою до верхів, до великого і мудрого - все це, мов дим, душило віддих людей творчих намилів. Тому, панове, не державність і не брак талантів були перешкодою для нас, щоб ми заняли належне місце в широкому культурному світі. Перешкодою цьому в першій мірі були умовини, які карликували все що у них появилось, бо такими були вони і іншими не могли бути. Таким було те, що звалось суспільством. Його у нашому життьовому просторі або не було, або було воно у вигляді духових карликів. І коли ми знаходимо між ними виїмки, то вони були тільки для того, щоб потвердити правило.

А виїмки, без сумніву, були. І на них збудовано у нас усе, що маємо. Виїмком по суті був такою титан незбагнутих світів, якого породила кріпачка з Моринець Тарас Шевченко. Виїмком був велетень, що появився у нашому просторі як син коваля з Нагуєвич Іван Франко. Виїмком була одинока аристократка в тому ж просторі Леся Українка. Їх було більше. Це певний вже гурт, дуже відірваний від мільйонних мас, для котрих вони поволі, але вперто і безкомпромісово прокладали дорогу до будучини. Вони, ті виїмки, наперед зреклися привілеїв, якими користуються їх колеґи з широкого світу позаукраїнського. Вони не мали біля себе т.зв. широких мас читачів, суспільної опіки, просторів поза межами своїх провінцій, перекладів, голосної світової слави. Вони були дуже самі і дуже скупчені в собі. Немає навіть досить виразних слів, щоб розказати Шевченка в його зауральному благанні Бога або Франка в його доробкевичівському гурті.

"Бувало я поза Уралом
Блукав і Господа благав,
Щоб наша правда не пропала,
Щоб наше слово не вмирало...
І виблагав...

І виблагав... Він, Тарас Шевченко, сказав це наперед. І виблагав. Щоб не вмерло слово. Щоб не пропала слава. Щоб ми жили. Щоб ми робили 1918 рік. Щоб нас сьогодні послали мільйонами на вигнання. Щоб ми стали координатою світу.

І коли нам дуже тяжко знайти подібність між Шекспіром і Котляревським, так нам дуже легко знайти її між Шекспіром і Шевченком. "Тільки я, мов окаянний, і день і ніч плачу на розпутті велелюднім", казав Шевченко. "І ніхто не бачить, тільки ворог, що сміється! Смійся, лютий враже, та не дуже!"

Ось він - Шекспір! Ось де Його дух і переконання! Це він на "розпутті велелюднім" плачем біблійного пророка, гнаний не тільки царем земним, але битий жорстокою одинокістю між своїми, вимоле, вимагає у Найвищого Вершителя правди, що Йому належиться.

Вольфґанґ Ґете роздумував над великими і вічними законами буття і небуття. Він хотів виправдати людину, що має душу розумну і свобідну. Він шукав перемоги над обмеженістю понять людини. Можливо, наш Іван Франко, що несподівано повстав з української порожнечі, був найближчим учнем і послідовником великого Ваймарця. Каригідно мало знаємо ми нашого Івана Франка. Зводимо Його до ролі політичного і національного будителя і будівничого, лишаючи на боці можливо суттєвіші Його наміри. Він намагався збудувати не тільки національно-соціяльну громаду. Він передусім жорстоко скальпував наше духове єство та вимірював ступінь температури нашої душі. Він боявся за саму суть нас, нас як одиниць людських, як божих творів вищого порядку, яким наказано вершити і завершувати все створене на землі. Іван Франко, як ніхто з наших послів у світ вічного, намагався зробити з нас людей. Людей у повному значенні слова, людей великої душі, людей широкої і глибокої натури. Він безліч разів згадує слово х а р а к т е р , розуміючи під цим не пересічний, а вищого порядку характер. Він бере нашу людину за руку і веде її до широких обріїв, він дає їй в руки велику книжку, велике мистецтво, велику філософію. Він перекладає Сервантесового "Дон Кіхота", перекладає Шіллера, перекладає Ґете, перекладає казки, леґенди з усіх мов світу. Він намагається силою у нас вкласти все те, що витворив геній людський на землі. Найтрагічніший в'язень нашої просторової і духової в'язниці, він бачить свій народ раз у вигляді паралітика, що лежить на роздоріжжі /у Шевченка "розпуття велелюдне"/ а Його духову вбогість уявляє скалою і каже "лупайте ту скалу", лупайте, пробивайте, творіть з неї щось більш оформлене, ніж шматок мертвої природи.

І це є, мої панове, те, що треба розуміти під великою літературою. Якраз це, якраз ці її риси, якраз її насиченість вищими правдами, вищими вольовими чинниками. Не вірш для віршу, не стиль для стилю, не звук для звука, не барва для барви. Всі ці зовнішні прояви внутрішніх процесів мистецької творчости є конечні, але тільки в гармонійному поєднанні з правдами, кладеними у зміст твору. Ми створені для життя, для вічного горіння, для зросту і упадку, для боротьби і перемог. В цьому вся сіль життя, і творчість митця має намір наситити життя якраз тією силою, тим патосом, тією волею. Люди і народи, що мають якраз такого роду творчість, проявляють у всіх ділянках своєї чинности ті самі великі риси. Вони йдуть у далечінь, глибини і висоти. Вони шукають вічно і вічно знаходять. Вони не задовольняються спокоєм денного побуту, вони зривають бурі, вони творять все нові і вічно ті самі диктовані призначенням форми великого організованого співжиття на нашій планеті.

Сьогодні ми вступили у нову епоху історії. Людина

Фавст вникнула у найглибші таємниці нашої природи. Вона пробує визволити і опанувати ту енергію, силою якої існує вічний рух. Людина не вдовольняється тим, що бачить її око фізичне. Вона йде невидимими стежками, на яких провідником їй може бути тільки логіка її розумного думання. Те думання, ті висновки, ті вникання поза обрії намацального можуть поставати у людей розбуджених і зворохоблених великим творчим словом. Бо на початку всього "бі слово, і слово бі Бог". Не цураймося і не лякаймося цих понять і не зловживаймо нашим незнанням багатьох істин, з котрих першою є культура. Хто б ми не були - чи то професор на університетській катедрі, чи то торгівець якимсь товаром, чи підпільний вояк у лісі - всі ми однаково зобов'язані витримано, послідовно втримувати в собі температуру певної культури. І чим вона вища, чим більше насичена, тим наші чини, наші снаги, наші наміри будуть більші, досконаліші, учинніші.

"Лупаймо ту скалу"! Биймо і розбиваймо залишки варварства у наших душах. Творім суспільство великого стилю, міцних душ, рівних, витривалих характерів. І тоді ми, творці нашої літератури, не будемо чутися залишеними на власну долю, тоді наша творчість впоїться в життя, тоді вона сприйме його, бо буде воно мудре, потрібне, велике. І тоді ми автоматично включимось до великого творчого процесу решти культурних кругів нашої планети, і пізнають нас не тільки з географії, не тільки з випадкових меморандумів, а з імен, з мови, з творів, де кожна літера і кожний знак висловить нас учинно і тривало.

Це буде те, що бути може і що бути мусить. До того йдемо, до того веде нас наш страшний шлях - шлях надлюдських терпінь і також надлюдського трагічного оновлення. Добре, що умови поставили нас у безкомпромісове становище. Добре, що ми не маємо шляхів відступу. Може наша не завжди до кінця випробована натура не відважилася б пройти цей шлях до кінця і шукала б компромісів з нашим минулим. Але само вічно розумне життя не хоче такого компромісу. Воно веде нас цими твердими шляхами з неухильним переконанням, що час оновлення настав, що він конечний, що

"на оновленій землі
врага не буде й супостата,
А буде син і буде мати,
І будуть люди на землі..."

ОКСАНА ЛЯТУРИНСЬКА

Ярило

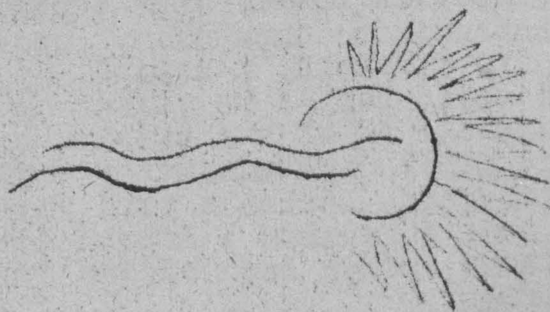
Таж серце не дарма просило, -
ось відгукнулось у відозві:
Вже не за горами Ярило,
вже чути молодецький посвист!

Від стріл його і самопала
було таки чи не учора,
як серною зима тікала,
все прислухаючись край бору.

Він йде, іде і з гуркотом, і з громом
весни роз'ярений божище.
Чи чуєш? - йде вже льодоломом,
і цілий край йому як грище.

Вже завтра буде ніч весільна.
Чей, земле деревлянська тямиш?
Щасливо віддихни і вільно,
Таж це Юрай прийшов з сватами!

Вберуть тебе дружки у руту
десь у веселому садочку.
Отямсь від стиду-баламуту,
подай рушник, вдягни сорочку!



З. МАТЕРІЯЛІВ З'ЇЗДУ Й КОНФЕРЕНЦІЇ МУРу

СТИЛІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ НА ЕМІГРАЦІЇ

Доповідь Юрія Шереха

Цю доповідь писано в складних умовах. Бракувало потрібних книжок. Тому не всіх, кого треба, названо, не всі цитати наведено. Але важила не парада авторів, а тенденції розвитку, і їх тут я намагався встановити.

Друге застереження: ми не повинні боятися гострої критики й суворих присудів. МУР - це об'єднання тих, хто шукає українського національного мистецтва. І шукаючи може помилятися. І тоді приходять товариші і кажуть: ти помилився. І по-товариському, але правдиво це доводять. Микола Зеров писав:

"Ми повинні протестувати проти гуртківства й гурткового патріотизму, гуртковї виключности в наших літературних відносинах... Належте до певної групи - і...ви маєте патент на істину... Приналежність до гуртка як критерій істини... проти такого критерію істини у всякому разі ми повинні протестувати". Так будована й ця доповідь. Деякі оцінки може суворі - і може помилкові. Але всі вони виходили тільки з одного - з бажання йти вперед.

1922 р., коли символізм уже віджив себе й почувалася туга за новим, але ще не усвідомлено, яке ж мало бути це нове, Василь Бобинський писав у журналі, що саме репрезентував ці шукання нового, - у журналі "Митуса":

"І майже всі вони /може неясно ще/ відчувають ту правду, що шляхи, чи хоч би тільки стежки, якими їм іти, повинні звертатися туди, де б'ється криштальне джерело генія нашого люду. Останній пив з того джерела Шевченко. Всі, що прийшли після нього, завели нас у Західню Европу. Завели на пустарища, наїжені хіба високими і прикрими як спомин кошмарного сну іглицями фабричних димарів".

І, ніби добираючи певну адресу своїм обвинуваченням, Бобинський продовжував - покликаючися на приклад Рабіндраната Тагора -:"Певна річ, що найбільший сучасний поет Індії, а може всього світу не потребував /ставши справді народним/ прищеплювати бенгальській поезії форм терцини чи сонету".-

Отже, випад Бобинського спрямований проти неоклясицизму. Але водночас він і вужчий, і ширший. Вужчий - бо неоклясицизм є цілий світогляд, а не тільки сувора метро-строфічна форма. А ширший - бо це ж є питання про українську самобутність і про українське учнівство - питання, яке пройняло наші двадцяті роки, стоїть в усій гостроті тепер і стоятиме завжди, поки є Україна і Европа поза Україною.

У двадцятих роках виступ Бобинського був виступом проти історичної течії.

Якщо правда, що історія йде своєрідним припливом і відпливом, спіраллю, то неоклясицизм завершував - у буквальному розумінні /= був вершиною/ реакції на етнографізм епігонів Шевченка, народників - від Грабовського до Кононенка

й Самійленка, від Нечуя-Левицького до Грінченка й Модеста Левицького.

Почався цей рух від окремих ноток у Михайла Старицького, далі спричинив такі різнорідні явища, як Леся Українка й Михайло Коцюбинський, що випередили свій час і тому лишилися були в свідомості сучасників ніби осторонь літературного руху, - і такі м о д н і прояви, як Олесь, Вороний, Чупринка, Винниченко, що здобули катастрофічної популярности -

і своїх вершин цей рух досяг у повороті д о д ж е р е л і в запереченні модно-поверхових европеїстів сьогоднішньої хвилини /вже не кажучи про суто провінціяльні переломання европеїзму/, - у неоклясицизмі.

Неоклясицизм, отже, був закономірний, з одного боку, як завершення европеїзаторського руху - в раз-у-раз категоричнішому запереченні етнографізму, а з другого боку, як заперечення етапу моди й поверховости в самому европеїзаторському, антиетнографічному русі, етапу, що оформився як етап модернізму й символізму. Тому двадцяті роки мусіли бути тріюмфом неоклясицизму на подвійних руїнах: на руїнах етнографізму і на руїнах модернізму-символізму /в широкому розумінні слова/, - хоч це не означає, звісно, що він панував у двадцяті роки неподільно й незаперечно.

Ця внутрішня діялектика літературного процесу була зумовлена й діялектикою процесу національного розвитку України - її переломом, переходом із стану етнографічної маси в стан нації европейського рівня.

Рух був такий органічний, що навіть боротьба з ним методами політичного доносу й фізичного знищення не перешкодила його об'єктивній перемозі.

Хто атакував його? - Політичні вороги України, - бо він був для них небезпечний. Хвиля чи Зеров - так стояло для них питання. Подруге: -енки - епігони просвітянщини й етнографізму, безмежне, безбережне плужанство, кололітературна січ. Потретє, - рештки символістів і інших течій, що не відбулися або відбули своє, що переставали бути тим, чим були, але не сприймали нового. І тільки почасти, на задньому пляні - ті, хто в наші вже дні приходить на передові лінії літератури, щоб сказати нове слово, яке тоді було ще передчасне.

Хто підтримав неоклясицизм? - Ваплїте Миколи Хвильового й Миколи Куліша. Парадоксально, але факт. Хвильовий в його розхристаною мистецькою формою і Микола Куліш, що від етнографічної мелодрами /"97", "Комуна в степах"/ прийшов до національно-української змістом і формою комедії /"Мина Мазайло"/ і до романтично-неврівноваженої, але глибоко національної "Патетичної сонати". І їх товариші.

Що ж спільного було? Европа, скажуть нам, орієнтація на Европу. Ні.

Клич орієнтації на психологічну Европу, підхоплений насамперед ворогами українського культурного ренесансу, став особливо одіозним для одних і тим самим особливо принабним для інших. Але хибно думати, що це гасло було центральним і провідним. Це було другорядне гасло. Його завдання може й полягало найбільше в епатації. В кращому випадку це був бічний хід, почасти тактичний, - аж ніяк не мета своєї стратегії, всього змагання.

Европа французького імпотента-рантьє й німецького рознесеного пивом крамаря взагалі не йшла в рахубу. Европа абстрактна, Европа культурних скарбів, здобутих фавстівською людиною, - так, це бралося до уваги; але тільки для того, щоб, сприйнявши, перевершити. Бо Европа цікавила тоді молоду молодь українського духового життя не сама по собі, а заради України. Україна мала оновитися і оновити світ. Теорія азіятського ренесансу - була теорією онови України, а всі Европи чи европи розглядалися тільки як погній, або покорм, або каталізатор - залежно від сили буяння творчої снаги.

Під знаком українського месіянізму йшов культурний ренесанс України. В цьому нема нічого особливо оригінального або надзвичайного. Всяка здорова нація оформлює себе під знаком месіянізму. Це прикмета духового здоров'я, - звісно, коли месіянство не вироджується в людоненависть і шовінізм. Не було це новим і в історії української національної думки. Досить згадати кирило-методіївців, щоб не заходити ні в дальші, ні в ближчі часи. Новим був би хіба небувалий досі розгін руху і намагання вивести месіянство за межі слов'янського світу...

Але коли тепер, з перспективи п'ятнадцяти-двадцяти років, ми знов приглядаємося до того потужного періоду і шукаємо його суті, його основи, то не в европеїзмі і навіть не в українському месіянстві схильні ми знайти цю основу. Усвідомлювали сучасники, чи не усвідомлювали, чи може частково усвідомлювали, - але їхні шукання, борсання, метання, кризи, болі, радісні еврика, розчарування, змагання, здобутки, полеміка, пристрасні взаємовикриття і глибоко прочуті, хоч часто навіть пошепки не проказані віруя, - все це було ознаками кардинальної зміни поняття Україна, що відбувалося в їхній свідомості.

Старе поняття України після боїв 1917-1920 років умерло. Воно не збанкрутувало, і ворогам не вдалося забризкати його болотом. Але була усвідомлена його нездійсненність. Це був образ світлого селянського раю, вільної, без хлопа і пана громади, заквітчаних хуторів. Такою прийшла Україна з фольклору, таку підніс її Шевченко на п'єдестал майже релігійної чистоти й величі, за таку боролися українські селяни й інтеліґенти під Крутами, і в армії УНР, і в загонах Махна, і навіть дехто - в червоній армії - і де тільки не боролися вони за неї. А коли війна скінчилася і рідшими стали сальви партизанських рушниць, тоді непоправно ясно зробилося: такої України не може бути. І в образах колективного "просвітянина" в памфлетах М.Хвильового, героїв " Печатки" Б.Антоненка-Давидовича, дядька Тараса в Кулішевому "Мині Мазайлові" покоління двадцятих років розпрощалося з дією Україною. Іноді з сльозами, іноді з глумом розчарованої надії.

Важче й складніше було наповнити поняття Україна новим змістом. Його шукали в виробнях і фабриках, його шукали в гуркоті тракторів і комбайнів, у дзумі кулеметів і навіть - дехто - в жазі погрому. Його шукали в портах світового значення і в гаморі зросійщеного міста. Крайніми виявами цього стали з одного боку носії українського шовінізму, з другого - ті, хто приймав місто таким, як воно є, - наприклад, футуристи з "Нової Ґенерації". Це було заперечення,

піднесене в принцип. Одні заступали поняття України поняттям оголеного двосічного меча, інші - розумної машинерії, голої техніки. Це були закономірні в кожному процесі крайності. Ці люди теж шукали, без них може не знайдено б жаданої мети, але не їм судилося її знайти.

Її знайшли ті, хто спромігся на синтезу. Її знайшов Микола Хвильовий своїми українськими комуністами, Валеріян Підмогильний, що показав, як селюк скоряється місту,щоб скорити місто, Михайло Івченко, що показав,як вивести нову породу українця, Борис Антоненко-Давидович,що шукав України в шахтах Донбасу й нових виробнях батьківщини, Юрій Яновський, що опоетизував як серце нової України портову Одесу, нібито інтернаціональну й нібито жидівську. Її знайшли всі ті, хто спромігся на синтезу - принаймні знайшли шлях до неї. Вони влили в поняття України новий зміст.Вони заперечили старе не в ім'я того, щоб його відкинути, а в ім'я того, щоб надхнути його новим життям. І їм пощастило це зробити. В цьому є зміст українського культурного ренесансу двадцятих років. З цими поглядами можна погоджуватися або не погоджуватися. Як і все в історії, вони часові і поступають або поступляться місцем іншим поглядам. Але не будь їх, - поняття України лишилось би тільки поетичним спогадом, далеким від життя й сучасности, розритою й знов заритою могилою.

Така суть ідеологічно-літературного руху, який ми звикли зв'язувати з ім'ям Миколи Хвильового, хоч він далеко ширший. А при чому ж тут неоклясицизм?

Неоклясицизм може дав поштовх цьому рухові своїм шуканням конструктивного, оформленого.

Неоклясицизм був спільником цього руху, бо дивився на українців як на модерну націю, а не як на етнографічний матеріял, націю, що має всю культуру европейських джерел у своїй крові, а оце має ввібрати її в свій мозок.

І найголовніше: неоклясицизм тому був спільником цього руху, що як якась завершена, кристалізована в собі течія він не існував. Він існував тільки як потенція, як центр тяжіння в поезії свого метра - Миколи Зерова. Але він не здолав навіть її. І він розпався вже в поетів п'ятірного ґрона: М.Драй-Хмара був символіст; П.Филипович - еклектик. А Юрій Клен прямо подав руку рухові двадцятих років своєю романтикою, памфлетами, безпосередністю українського.

А з другого боку, ті, кого умовно називають хвильовистами, пройшли свій шлях від стихійности "Кота в чоботях" і "Зями" до прямолінійности памфлету в "Вальдшнепах" і до стрункої, майже раціоналістичної полісмислової,трипляновової структури "Вертепу", - шлях, що ніби символізується назвами збірок оповідань О.Копиленка: від "Буйного хмелю" до "Твердого матеріялу".

Стихійна українськість цього руху ввібрала в себе стрункість світогляду, стрункість, культуру й джерельність неоклясицизму - і краще самих неоклясиків поставила на службу своєму романтичному гонові.

Синтеза провідної течії двадцятих років з неоклясикою, - що тим самим переставала бути неоклясикою, - ось що накреслювалося на початок тридцятих років. Цього не сталося

через політичні події, лишилися два стилі. Але коли неокласицизм знаменував собою вищу хвилю европеїзації й заперечення свого, то в накреслюваній синтезі намічався початок нового руху, спрямованого вже знову на своє, глибинне, але на вищому щаблі - вже не на щаблі примітивного етнографізму, а органічно засвоєного европеїзму.

Далі в Центральній і Східній Україні запало страшне провалля тридцятих років. Рух почався Хвилею і - потонув у цілковитій безособовості.

Жили тільки Західня Україна і еміграція. Вони дали кілька першоклясних творів. Але, коли абстрагуватися від блискавичної появи Антонича, який, мовляв С. Гординський, "носив... по кишенях монети зір, мов ґудзики хлопчак", що показала можливості цілком несподіваної справді української поезії новобароккового стилю, але промайнула метеором без школи й спадкоємців, - тут тільки сприймали, льокалізували, почасти поглиблювали, почасти сплощували й спрощували ті ж ідеї й прямування, а почасти ще й помножували їх на суто еміґрантські настрої лютої злоби й розпеченої туги й жаги помсти - настрої психологічно зрозумілі, але ледве чи конечні для загального розвитку української літератури.

Почалася війна - і з нею панування німецького ґефрайтера над українською літературою. Його політика - була політикою Хвилі. Етнографізм він ще дозволяв, щось більше - ні. Література мала повернутися до етнографічної ідилії, до пласкої побутовщини, стати підсолоджувачкою життя. Принципом стали: сірість, солодкавість, безнапрямність, безобличність, безстильність, примітивність.

"Наші Дні" рятували трохи ситуацію. Але це не був орган руху, - це був загально-культурний і дискусійний листок. Спасибі йому, - але він не міг заповнити прірву. До того ж він майже не мав прози. А потім лишилося своєрідним символом доби саме "Дозвілля"...

Літературний процес, український літературний процес фактично припинився. Бо поява друкованих творів, хоч би деколи й добрих, - ще не літературний процес. А штучно викликані рецидиви так званого "реалізму" -етнографічного чи безкрило-побутового - це не процес, а тільки відригн давно спожитого й перетравленого.

І тому тепер перше завдання МУРу - відновити літературний процес. Від старту початку тридцятих років - вперед. Не повторювати нічого, - але продовжити по-новому. В цьому рація існування його. Об'єднання справжніх майстрів, що знають, куди йти, знають, чого хочуть, і спроможні не тільки писати й видавати літературні твори, а і рухати вперед літературний процес. Нічого не повторювати, - бо вже здобуте й завойоване в наших серцях і в наших головах - а йти від нього вперед. "Стоячи на місці, людина рухається назад. Завше відчувати на щоках вітер шляхів" /Ю. Яновський/.

Куди? Туди, куди веде нас діялектика літературного процесу, бо це відповідає і нашим бажанням, і нашим постулятам. Епігонство етнографізму переборено. Енківщина животіє - і вона, мабуть, вічна. Але вона вже не здійметься на ті височості, якими веде шлях української літератури. Її - повзати у щелинах або плентатися під ногами.

Може Енко, здобувши ..... порцію сала й тютюну, видати в друкарні Сажнина свої витвори, - але даремно думає він, що це він потрапив у літературу. Не більше, ніж той герой оповідання Чехова, який прочитав у газеті своє прізвище в замітці, що він нетверезий повертався додому, - потрапив до історії.

Епігонство неокласицизму ще живе. Про нього буде мова далі. Але і це вже епігонство.

Наш шлях - той, що визначав 24 роки тому В.Бобинський: до джерел національного стилю. Але тоді це гасло було передчасне - воно загрожувало тоді епігонщиною етнографізму, рецидивами зоресоловейківщини. Воно не могло спертися на кутість світогляду й літературної форми, воно не виробило ще нового поняття і образу України. Тепер воно має перше від неокласиків, друге - від тих, кого ми умовно об'єднали під назвою хвильовистів. Передумови є, можна йти вперед до нового, органічного національного стилю - не стилізації - на широкій основі нашої н а ц і ї, української нації, - яка є е в р о п е й с ь к а нація, але яка є европейська тільки тим, що вона у к р а ї н с ь к а, в усій конкретності цього поняття.

Ми свідки і учасники початку нової хвилі нашого літературного процесу - що веде до витворення глибоко своєрідного, глибоко українського літературного стилю. Чи ми будемо й свідками його вершини, його гребеня, його світового тріюмфу - а ц е б у д е с в і т о в и й т р і ю м ф - не відомо. Але ми повинні всіх своїх зусиль докласти, щоб цей процес ніщо не затримувало, щоб ми йому сприяли, на нього працювали, йому присвятили все своє літературне життя.

Такий напрям цього процесу, коли виходити з закономірностей самого літературного розвитку. Але цей літературний розвиток зв'язаний і з загально-історичним розвитком і змінами психіки нації - тих індивідів, що складаються в націю. Він зв'язаний з цим розвитком посутньо - бо процес кристалізації органічно-національного стилю в літературі невід'ємно зв'язаний з процесом кристалізації нації і національної психіки - і залежить від цього останнього. І він зв'язаний з окремими поворотами історично-психологічного розвитку нації.

Тут тяжко забігти вперед, - але теперішній етап нам ясний: це етап великої перевтоми, етап великих розчарувань і випробовувань, етап, коли розум може втратити віру в себе і на рятунок мусять прийти не раз ірраціоналізм, віра, містика, демонізм. Це етап розколотої свідомости, розхитаної душі. Не неокласична ясність раціоналізму, а зовсім інші явища й системи світосприймання повинні тепер вибитися назверх.

Психічний хаос, розчахненість змісту й форми, змішення плянів, - коли мале й велике видаються рівновартними, втрата душевної рівноваги - така може бути одна реакція на сучасність.

Втекти в світле царство мрії і ідилії, царство, що може не існує реально, але яке може сотворити віра - царство з дуже широкими межами; для одних - затишна, ізольована

від світу кімнатка, де двоє - подружжя - один одному дають щастя, для других - світлий храм Грааля, що зноситься в нетлінному царстві духа над смородом і гнилизною матеріяльного світу, - уявна гармонія, невидимий рай - ось другий можливий вихід, вихід нібито гармонійний, - але в контексті нашої сучасности він тільки глибше виявляє внутрішню дисгармонійність, неспокій і метання.

І нарешті - зціпити зуби, стиснути кулаки, покликати на допомогу всю силу своєї волі - і перти, перти, перти вперед, куди каже розум, наперекір усьому, не зважаючи на суперечності - ось третій вихід, що його, безперечно, радитиме дехто з політиків, але що він ледве чи буде плідний для літератури, - ось третій і, здається, останній можливий шлях.

Ці три можливості є - і є справді ці три течії в нашій літературі. Підставити під характеристики імена власні -не важко. Це могли б бути різні імена. Може бути: Осьмачка - Клен - Багряний. Можна підставляти і інші імена. Це будуть різні люди, різні школи, але вони вкладатимуть в ці три визначення - одні цілком, інші - якимись гранями своєї творчости. Для нас не має значення розписати всіх письменників у три рубрики - тим більше, що дуже л е г к и й є перехід з однієї в другу, не зважаючи на те, що перша культивує хаос, а друга - гармонію, що має приховати хаос.

Для нас має значення одне: на ближчий час - може десятиліття, може більше, може менше - наша література в своїх передових проявах буде несиметрична, кутаста, бриласта, зовні не впорядкована, не згармонізована, зовні хаотична, дещо ірраціональна. Інакше не зможе вона виконати свою ролю в діялектиці літературного процесу - зламати, розтрощити раціоналізм неоклясицизму, ані виконати свою ролю - відбити сучасність і психіку сучасної української людини. Тому не треба боятися цієї хаотичности. Не в напомадженій благопристойності, а тільки в ній визріє творчий фермент майбутньої української літератури і майбутньої української духовости.

Отже: ступінь національної органічности і ступінь подолання раціоналізму - ось ті критерії, під якими наша сучасність вимагає розглядати сучасну нашу літературу.

Я дозволю собі тепер перейти до схематизованого стислого огляду нашої літератури, як вона існує на сьогодні - використовуючи почасти випадково відомі мені рукописи невиданих ще творів /за що приношу свої пробачення авторам - не в усіх я мав змогу дістати відповідний дозвіл/. Спираюся переважно на твори письменників, що належать до МУРу, але при потребі притягаю і твори інших авторів.

Говорімо передусім про те, чого нам найбільше бракує, за чим стомилися читачі й видавництва - про п р о з у .

Насамперед - про Уласа Самчука.

Старий український літописець часів Київської Руси - в традиційному уявленні - стояв над життям, осторонь життя. Ми знаємо тепер: це не так. Він мусів бути в самому осередку життя. Його літопис - не безсторонній, а пройнятий гарячими особистими й груповими симпатіями. Але він широтою охоплення і величиною маштабів настільки піднісся над дрібними подіями, з яких складається щоденне життя, що слушно

тепер здається, що автор його мав стояти над життям. Самчук видається мені таким літописцем українського й суспільного й духового життя 20-30 років. У "Волині", у "Юності Василя Шеремети" він так широко охопив це життя, що літературне ніби відійшло на другий плян, а вражає саме багатство й глибина відтворення життя, життєвої спостережливости.

Звичайно, і ці твори не стоять поза літературою чи понад літературою - навпаки, це здебільшого добротна, доброякісна література - в дусі клясичного европейського реалізму часів його розквіту - а часом з проблисками суб'єктивної манери в дусі раннього Гамсуна, а часом - з рецидивами хронікальної побутовщини Нечуя-Левицького. Але не це головне в епопеях Самчука. Це все відходить на задній плян перед тим, що і як широко показує автор. Маштабність і глибинність охоплення дійсности виводять ці твори поза рамки літературного процесу сьогоднішнього дня. Вони не містяться в ньому, - вони - мушу вдатися до церковнослов'янізму - пребивають, verweilen в ній.

Так стояли поза літературним процесом 60-70 років минулого століття в російській літературі твори Лева Толстого. З погляду того дня вони були дивні й навіть архаїчні - як епопеї Самчука з погляду сьогоднішнього нашого дня. Але вони пребивали, verweilten у російській літературі - і пребивають, verweilen у світовій літературі. Таким нам здається місце Самчукових епопей у літературі сьогоднішнього дня нашій. /Від порівняння маштабів і можливостей я тут, природно, абстрагуюся/.

Зовсім інший реалізм інших наших реалістів - під цією назвою дозволяю собі об'єднати такі різні імена, як Василь Чапленко, Панас Феденко, Федір Дудко, Фотій Мелешко. Вони зовсім різні, але їх об'єднує, здається мені, одне спільне: їхній реалізм наскрізь літературний, наскрізь умовний. Література ніколи не дорівнює життю, - це річ загально відома. Вона завжди обскубує життя, щоб вкласти його в рамки засвоєних нею літературних засобів. Коли вона бере матеріял життя в такій ширині й глибині, як Самчук, ці літературні засоби стають непомітні читацькому оку, знічуються, затушковуються. Коли ж автор не може або не хоче так зглибока зачерпнути життьовий матеріял, то літературні засоби більше випинаються, більше вражають. Коли ж самі ці засоби давно вже випробувані, давно відомі, ба навіть - можливо - набридлі, то деформування ними життєвого матеріялу стає надто відчутним. Літературна традиційність - ось чим реально стає їх реалізм. І тоді набирає чинности Кулішеве: "По викройці викроюють готові й історію, романи, ба й стихи"...

Докладно-некваплевий, з любовним обсмоктуванням натуралістичних деталів, етнографічно-побутовий "реалізм" Чапленка, витриманий у старозавітному темпі "тягучі ритми ярмаркових, - мовляв Зеров, - "куч" -

- умовно історичний реалізм Феденка, що якоюсь мірою має спільне з історичним романом XIX ст. від Вальтер Скотта до його епігона /вXX ст./ Кащенка - спільне саме в запровадженні ісі оснтині цього умовно історичного жанру -

- хронікальність у межах від Нечуя-Левицького до Горького в побутописанні Мелешка -

- і, нарешті, більш психологізований, більш настроєвий,

інтимніший, камерніший, тонший реалізм Дудка, який ще може дати стильні новелі типу зібраних у "Дівчатах одчайдушних днів" /правда, теж трошки з припахом гімназійної хрестоматії/, але який цілком банкрутує в "Великому Гетьманові", де прогалини методу мала надолужити документація, - а справді ще більше підкреслила хиткість основного методу.-

Ось різні грані цього явища, яке я називаю умовним реалізмом. Та ж реалізм - це явище, яке вічно стирається й старіється. Те, що вчора було реалізмом, сьогодні перестає ним бути. Це випливає з самої суті стосунків літератури й життя. Література ніколи не може бути до кінця адекватна життю. Поперше, - бо матеріял літератури - слово - не адекватне життю, слово не тотожне з явищем чи річчю; подруге, - бо і те відбиття життя, яким є літературний твір, завжди мусить так чи так деформувати життя відповідно до психології автора, суспільної групи тощо. Воно не може охопити цілість життя, а бере з нього те, що хоче й спроможне виділити й відтворити саме наявними літературними засобами. Простий, хоч і трохи спрощений приклад: антична трагедія з її незмінною сценою - середньовічна містерія з її трьома симультанними поверхами - сучасна сцена з її ілюзорною змінною декоративністю - чи ж не заломлює кожна життя відповідно до своїх можливостей?

І коли завтра приходить нова літературна течія,- вона руйнує старі літературні засоби, та й руйнуючи їх каже: це були л і т е р а т у р н і засоби, це не був реалізм, я - і тільки я адекватна життю, я і тільки я - справжній реалізм. Минає час - і її мусить спіткати та ж доля. От чому - реалізм - вічне гасло - і вічно мінливе - і в суті недосяжне.

Я ще повернуся далі до того, що називає себе реалізмом сьогоднішнього дня. А тепер ще раз підкреслюю, що реалізм Чапленка, Феденка, Мелешка, Дудка я називаю умовним тому, що сьогодні вже кожному явні ті літературні пружини, які його рухають, кожний бачить, що цей реалізм - не адекватний життю взагалі, а сьогоднішньому - тим паче. І якщо Чапленко й Мелешко пошлються на Нечуя-Левицького, Феденко - на "Чорну раду", а Дудко - на Чехова і скажуть: вони були реалісти, а ми продовжуємо їхні традиції, - то ми відповімо: це правда. Це - ваші попередники, вони були реалісти, ви продовжуєте їхні традиції. І все таки ви - не реалісти. Бо те, що було реалізмом тоді, - це тільки у м о в н и й реалізм сьогодні.

В дусі цього умовного реалізму можна творити речі вдалі і невдалі, можна читачам подобатися чи не подобатися, в дусі цього умовного реалізму творити м о ж н а - і ці твори можуть бути корисні для певних категорій читача, вони можуть мати велике позитивне виховне значення, - але ясно одне: ці твори стоятимуть осторонь головного шляху, провідної маґістралі розвитку сучасної української літератури.

А ще далі стоять від цієї лінії наші сентименталісти. Це представники ще умовнішого реалізму. Вони вибирають зворушливі теми, нещасливих шляхетних героїв, ніжні і сердечні образи й слова. Вони апелюють до почуття жалю й ніжности. Їхня тема - несправедливо заподіяні й тихо пережи-

зані страждання, а апотеоза їхнього героя в потенції завжди - тиха ідилія, передусім щаслива ідилія гармонійного сімейного затишку. Така є творчість Марії Цуканової, Володимира Русальського та інших. А в "Сільській любові" Феденка цей стиль доведений уже до самопародіювання.

Ця течія виникла з одного боку як наслідок протесту проти механізації і усуспільнення життя, думання, побуту, проти пригнічення малої людини колективом, - а з другого - як наслідок утоми від катастроф і макабризму нашої доби. Затишок ідилії - ось той спосіб, яким вони нібито розв'язують світові катаклізми - а в дійсності тікають від них. Стиль законний як один з другорядних стилів, потрібних для читача певного сорту, передусім жіночого, для того, щоб відвернути його від зразків чужих літератур і привернути до своєї. Але, звичайно, стиль літератури число 2.

Тепер, сказавши про місце в нашій літературі реалістів і "реалістів", здається, найдоцільніше буде дальший розгляд нашої прози повести, виходячи з наближення чи віддалення її до того ідеалу н а ц і о н а л ь н о ї літератури, про який ми говорили - національної не в етнографічному розумінні, а в розумінні суверенної європейської нації, яка тому претендує на місце в Европі, що має що с в о г о Европі сказати.

Вживемо умовних термінів: органісти і европеїсти. Пояснимо їх. Називаючи одних письменників органістами, а інших европеїстами, ми виходимо не з їхніх декляpацій і передмов. Юрій Косач невтомно декляpує своє гасло орієнтації на Европу, на прекрасний осередок вічної культури - невмирущий окцидент. А Іван Багряний так само уперто декляpує: жадних Европ. Жадних ґотик, жадних конкістадорів. Все в Україні, все через Україну. Все, що було в Европі, краще й сильніше, яскравіше було в Україні. Сонце сходило, сходить і буде сходити на сході. - Шановні автори пробачать мені спрощення, - але ж я підкреслив, що декляpації мене зараз не цікавлять, тому я і дозволяю собі тут спрощення. -

І от, не зважаючи на протилежність декляpацій, і Косача і Багряного /як прозаїка/ я хочу назвати европеїстами.

Бо зараз для мене важить не культурно-політичне кредо письменника і не сума його культурних багацтв. Мене цікавить, з яких джерел він черпає стиль своїх творів /не теми й сюжети/: образи, жанр, композицію, зовнішній і внутрішній ритм. І коли я підходжу так, я кажу: Косач, і Багряний, і Домонтович, і Костецький - ось імена, якими можна назвати головні розгалуження нашого сьогоднішнього европеїзму.

Европеїзм Юрія Косача здається мені трагічним. Письменник закоханий в Україну, - і не може збагнути її. Чарівна Україна - зветься одна з його найкращих новель. Загадкова Україна, нерозгадна Україна - так можна було б назвати всю його творчість. Коли підійти до неї зовні, - можна говорити, що письменник показує Україну очима здивованого й враженого чужинця - як Льоті або Фарер показували Близький або Далекий Схід. Україна в Косача - сучасна чи історична - передусім екзотика. І автор підкреслює це, підносить у принцип. Але йому тільки здається, чи може він сам для себе у-

дає, що це нормально, що так і повинно бути. Коріння його екзотизму в тому, що він не знаходить такої України, як він уявляв і бажав, а іншої він не знає або радше не може зрозуміти як цілости. Образ лишається для нього загадковим. І він починає шукати України не в Україні, а в Европі, як П.Куліш колись шукав - у наслідок подібного конфлікту - по черзі в Санкт-Петербурзі, в Варшаві, і в Істанбулі.

Ta величезна праця розуму й почуття, яку зробило покоління двадцятих років, не дійшла до Косача - може через відірваність від рідного ґрунту, може через самий склад його темпераменту. І тоді виробляється особливий романтично-умовного ґатунку творчий метод - декламативно-обтяжений, типово барокковий творчий метод - з використанням слова як носія передусім не логічного вмісту, а бічних літературно-емоційних асоціяцій і як чинника ритмічного обтяження. Перекладіть на мову прози дальше речення:

"Моє захланна красуня ждала того вечора /Данціґська пристань.Ю.Ш./, простеливши атлас зелених хвиль, дорогих своїх коханців іздалека, й ішли до неї, з вітрами обіймаючись, напнувши вогнепері крила вітрил, розгорнувши трепетливі прапори, йшли до неї любаси - стрункі бриґантини й чепурні корвети, йшли звідусіль - із Риги й Любека, з Ґенуї й Кадіксу, із старовинних королівських пристаней Нормандії та з далекого Ціпанґо й Сан-Домінґо". -

В перекладі на мову прози це означатиме просто: в Данціґській пристані було багато кораблів з різних кінців світу.... Звичайно, такі "переклади" - річ неприпустима й межують з шаржем. Але хіба обтяженість наведеного уривка всякими словесними прикрасами теж не межує з шаржем?

У рідній країні Косач поводиться ніби чужинець. Його европеїзм, з одного боку, і шукання демонічного, надлюдського, ірраціонального в людині, з другого, - виплід трагічного конфлікту з Україною - і в цьому інтерес і вага його творчости - інтерес і вага, яких для Туреччини ніколи не матимуть екзотичні романи Фарера. Бо вони написані зовні, а нібито "зовнішні" твори Косача - все таки зсередини. Барокковість їх стилю - всупереч свідомому праґненню автора до шляхетної й завжди доосередкової ґотики - неминуча, бо за нею мусить бути заховане незриме для читача, а може й для самого автора трагічне зерно його творчости.

Европеїзм прози Івана Багряного - випадковий. Це дитяча хвороба, яку автор, треба думати, перенесе і забуде. "Тигролови" - коли абстрагуватися від ідеології - типовий західньоевропейський або навіть американський пригодницький роман. І образи його могли б бути в такому романі - поза тематично-етнографічними, звичайно, мотивами. Перенесення цього жанру в українську літературу, поєднання його з українською войовничою ідеологією - річ дуже добра і варта навіть наслідування. Передусім - з виховного погляду, а кінець-кінцем і для жанрового збагачення української літератури. Але невблаганно стоїть завдання: українізувати не тільки ідею, а і образи, стиль, композицію. Багряний, думаю, не відмовиться від таких шукань. Дещо вже є в "Тигроловах" у цьому напрямі зроблено, - але не йде ще далі стилізації /Дума про виїзд на Далекий Схід/ Тільки тоді

коли він на де спроможеться, вибедемо його з кола европеїстів, де перебувати для нього може гірше, ніж у лісах Сибіру.

Европеїзм Ігоря Костецького йде почасти від літературного експериментаторства, почасти з переконання, що Україна і українська література повинні принести світові вселюдську правду. Його реалізм хоче бути реалізмом людської душі, хоче фіксувати кожний порух людської свідомости і підсвідомости, те, що школа Джойса називала потоком свідомости, а сам Костецький воліє називати потоком притомности. Не творення типів, як вимагав старий реалізм, - бо тип - це завжди умовна схема, статика, а схоплення безупинної плинности людської свідомости в її русі, фіксуючи важливе і мало важливе, сутнє і ніби випадкове, але в суті теж зумовлене. Цей метод з одного боку віддає данину суто індивідуальному, а з другого - підкреслює спільне всім людям, нівелюючи, однакове - і тим самим виявляє загальнолюдське, вселюдське, надчасове і наднаціональне - що відповідає ідеям вселюдського гуманізму.

Але саме в цьому - коріння відмови від цього методу. Він занадто суб'єктивний і занадто загальний. У нього втрачаються закономірності, характери, образи. Мені здається, що з ним буде те, що було з стилізацією індивідуальної розповіді в літературі часів Квітки-Основ'яненка: спроба зробити цей метод індивідуальної розповіді монопольним методом літератури збанкрутувала, бо література не могла стати фонографічним записом мови і мовної недоріккуватости - але вона прислужилася надзвичайно до збагачення способів відтворювати в літературі стилі індивідуального говорення персонажів. Так само і фонографічний запис думання не стане в літературі провідним методом - але збагатить її можливості.

Зрештою і в Костецького ця джойсівсько-гемінґвеївська манера - не єдина, і жанр "новелі з недоговореннями", "новелі з прихованими психічними ходами", "новелі-пісні", що вже має міцні національні в нас традиції від В. Стефаника й М. Черемшини, через Г. Косинку й И. Позичанюка -- чимраз більше, здається, приваблює автора. У розвантаженні від крайностей джойсизму, у відкиненні надмірного тягара культури - західньоевропейської культури як спеціяльного об'єкта демонстрування, - бачу я початок шляху до визволення від европеїзму. Бо потенціяльно Костецький - як і Багряний, навіть і як Косач - можуть перейти в ряди органцістів.

Цього я не сказав би про В. Домонтовича. Думаю, що це єдиний у нашій прозі послідовний, органічний европеїст - і в цьому може причини його близькости до неоклясиків. Теми і герої Домонтовича можуть бути українські, - але це не міняє характеру його творчости. Останній його поворот до української історичної тематики з цього погляду не означає жадної посутньої зміни.

Домонтович - письменник, що деталі побуту й середовища фіксує з уважністю працівника музею етнографії, який відтворює в залях свого музею житло і побут кожної народности з максимальною точністю, але сам - цілком чужий цьому побутові. Ще менше його цікавлять герої, навіть теми.

Його цікавить тільки його ракурс до всього цього - і ракурс його героїв до загально-прийнятого, до визнаного. Звідси - постійна явна або прихована іронія.

Ірця /"Доктор Серафікус"/ - етюд психології дитини, кажуть слухачі. Помилка. Це етюд про відносність людських понять /і тільки через це герой - дитина/. Комаха /там же/ - образ ученого з Києва двадцятих років - помиляється, це просто фокус перевидання звичних понять і уяв, це етюд про співвідношення раціонального і примітивно-чуттєвого в людині, про умовні людські навички і ті елементарні тваринні інстинкти, які за цими навичками ховаються.

І в історичній тематиці - те саме. Сава Чалий - контраст світогляду механістичної кавзальности з стихійним світосприйманням незайманої істоти. І його почуття, думки, ідеали - це тільки похити стрілки інструменту, що фіксує зміни душевного стану героя, як дослідник у лябораторії фіксує зміни тиску крови в кроля, вміщеного для експерименту в незвичну для нього атмосферу, - в даному випадку - в атмосферу незвичного для героя раціоналізму.

Абстрактність всеевропейського мислення, раціоналістично-хірургічний стиль - ось складники европеїзму Домонтовича. Домонтовича поза цим мислити не можна. Тому його европеїзм можна тільки прийняти. Не думаю, щоб він витворив школу в українській літературі - як це може бути в Косача, в Багряного, в Костецького. Але кимсь іншим перероблений, він може згодом деформовано влитися в органічний струм української літератури. А покищо не можна заперечити йому того великого культурного значення, якого ніхто ніколи не зможе заперечити і неоклясицизмові.

О р г а н і с т и наші мають далеко менше чим похвалитися. Але це не дивно. Тут треба прокладати цілком нові дороги. Коли поезія може спертися на фолкльор і на Шевченка, то в прозі, здавалося, рівновартних джерел нема. Інтермедійно-дяківські джерела, на які пробував спертися В.Чапленко в "Пиворізі", надто від нас далекі і однобічні. Квітка-Основ'яненко - милий, але далекий і ідейно обмежений, В.Стефаник, М.Черемшина, Катря Гриневичева - величезні майстрі, але обмежені жанрово й льокально. І тут нам відкрили Миколу Гоголя. Поки одні витягали його за фалди фрака з української літератури і вкидали в обійми росіян, а другі всіма силами розпиналися, що він таки, ей же Богу, українець вихованням, побутом, типажем і т.д. і т.п. - Тодось Осьмачка написав свого "Старого боярина" - і фактично розв'язав дискусію. Стало невідхильно ясно: джерело нашої національної прози - Гоголь, дарма, що писав він чужою мовою. Він писав чужою мовою, бо сто років тому не можна було глибин українського духу появити світові в прозі українською мовою - через те, що літературна мова ще не вийшла тоді з пелюшок хуторянського етнографізму і через те, що українська література новою українською мовою не мала досить культурної традиції. Сто років треба було, щоб надолужити це - і тепер ми здатні мати Гоголя своєю мовою і в своїй літературі. Тільки ж, звичайно, сто років не минуло марно, і сьогоднішній Гоголь - зовсім відмінний і зветься не Гоголь, а Осьмачка.

Світ Осьмаччиної прози - це світ, де речі, переживання, звуки - все скоряється стихії світла, перетоплюється в зливі сонячного або місячного проміння, розчиняється там і всемогутньою хвилею якогось незнаного досі синкретизму лине в душу. Увесь світ з усім його змістом і вмістом автор наче бачить уперше і в цій первоздано-проникливій і глибокій наївності наново відкриває його читачам. Близьке й далеке, звук і світло, внутрішнє і зовнішнє - зливаються в одне якесь вище ціле. І це, сказати б, уцілокупнення світу, велична синтеза окремих вражень в єдність загального, зміщення звичних маштабів, знайдення істотної єдности нібито окремого й розірваного, уміння піднестися над зовнішнім - і становить, здається, органічну і ненадуману суть Осьмаччиної прози. Розірваність речей і розтягненість простору відступають перед проникливістю романтичного світосприймання, умовним стає і час, в житті сільської інтеліґенції 1912 року відкриваються одвічні, може ще родові або й дородові українські традиції, пробуджуються такі ж давні леґенди й вірування, за постатями селянських протестантів - експропріяторів з "Першого куреня вільних українців" встають постаті козаків-запорожців - одне слово, пласка реальність часу скоряється позачасовій і величавій реальності позачасової іраціонально-національної надсутности. Неправдоподібне робиться найправдивішим, за даним устає істотне - чи певніше те, що поетовій душі здається істотним - і це істотне і є синтетичний образ України.

В цей образ влилися і природа, і національні характери, і загальний кольорит, і якісь незримі, аморфні частини фолкльорного стилю й світосприймання, і пристрасть самого автора - і все це іраціонально, спонтанно, стихійно створило твір справді українського національного стилю.

Повість Осьмачки могла б становити епоху в історії нашої літератури, але ледве чи вона створить свою школу в точному значенні слова - надто бо вона позараціональна, суб'єктивна, кров'ю поетової душі написана. З цього погляду радше вона буде тільки поштовхом до шукання української національної прози і до відродження творчого інтересу до Гоголя.

Є і інші спроби в цьому напрямі, але далеко не такої сили. Одні, здається мені, йдуть до доброї мети хибним шляхом, другі становлять ще тільки спроби. До перших я відніс би прозу Василя Чапленка, до других - Степана Риндика.

Хибність Чапленкового шляху я бачу в безкрилості уяви, в надто ретельній прикріпленості його творів до обставин часу і місця, в залишках етнографічної просвітянщини, в надзвичайній млявості й неповороткості темпу, в відсутності великої провідної думки, в копирсанні в деталях, часом в вульґарності й фізіологізмі. Хибність Чапленкового шляху я бачу в тому, що його традиції - це традиції безідейної міщансько-хуторянської непокваплвої прози Нечуя-Левицького, що не намагається прозирнути в національну сутність речей, а обмежується на їхній національній зовнішності. Правда, Чапленко традиції Нечуя-Левицького схрещує з традиціями українського солоного гумору інтермедій і мандрованих дяків XVII-XVIII сторіччя. Але і цей гумор він бере не кристалізовано в його національній квінтесенції, а як дьоготь, яким можна густо мастити чужі і свої ворота.

Проблема дьогтю в українському гуморі - взагалі складна

проблема. Без дьогтю, думаю, український гумор не можливий, бо він - вияв не французького сальонового esprit, а тверезого реалізму українського селянина в його міцних зв'язках з твердим матеріяльним світом. І Квітка-Основ'яненко, і Стороженко, і Руданський і т.д. і т.д. аж до Миколи Куліша в "Мині Мазайло" або "Народний Малахій" не цуралися дьогтю. Але буває дьоготь дистильований. Так дистилював його Гоголь. Цієї дистиляції нема в Чапленка:

"Сотник, як підвівся, та так і застиг, дивлячись у віддяплені двері, вйт хотів щось сказати, але замість того тільки гикнув у загальній тиші".

або: "Дідько б утисся твоїй матері, от що я скажу!" - от зразки цього дьогтю. Я протестую проти нього не в ім'я благопристойности і не для того, щоб пощадити ніжні вушка такої собі сальонової дамочки. Я протестую проти нього тому, що,мені здається, він перекручує образ України - той головний образ, який ми повинні вичитати з української літератури, взятої як ціле.

Шлях Степана Риндика, думається, правильніший. Щира людяність, український національний гумор, приперчений дуже сильно, але не перетворений усе таки на мащення всього світу дьогтем, уміння показати, як людське обличчя в умовах дрібної і чужої дійсности перетворюється раптом на свиняче рило - все це в Риндика щиро українське і все це веде до Гоголевих традицій. Але "Сміляньська хроніка" - ще перша спроба в цьому напрямі. Хоч увесь цикл оповідань і пронизаний глибокою ідеєю - мертвотного духу повітової Росії, - але все таки складники циклу ще надто пройняті анекдотизмом, надто епізодичні, випадкові. Національна, органічна проза Риндика ще більше в сподіванні, ніж у здійсненні. Спроби обіцяють багато.

Так уявляється розташування сил і стилів нашої сучасної прози. Перейду до поезії.

Не доводиться вже говорити тут про символістів. Одні з них, як О.Бабій - цілком зреклися своєї символістичної юности і перейшли до традиційно-реалістичного напряму, даючи твори врівноважені, але в манері, яка в наші дні під пером визначнішого поета видається стилізацією якогось старо-провінціонального стилю. Інші, пройшовши через своєрідну експресіонізацію свого стилю, тепер замовкли - може під тиском життьових обставин, а може і в наслідок певної вичерпаности напряму.

Далеко більше позначається на сучасній поезії друга вже мертва школа - неоклясицизм. Наскільки вона вже автоматизована і наскільки спопуляризована - про це свідчить збірка Юрія Балка "Близьке й далеке". Це, звичайно, ніяке літературне явище само по собі, бо вся збірка - тільки бліде копіювання чужих зразків і до неї цілком стосується відомий дистих Шіллера: Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache, die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein.
Але характеристично, що коли перша половина її - суцільно народницька в межах Грабовський - Грінченко, то друга зроблена під Мик.Зерова й неоклясиків. Неоклясичні зразки, виходить, уже стали такими ж штампами, як і пізнонародницькі.

Це - ~~справжнє~~ свідоцтво смерти. Але мертве буває цупким і накладає свій відбиток на живе. Тим більше такий мрець з такими заслугами, як наш неоклясицизм. Тепер з перспективи десятиліть, ми твердо бачимо: в спереченні - неоклясики, з одного боку, - "Плуг" і Валеріян Поліщук, з другого, історичну рацію мали неоклясики. І глибоко проникливий був Хвильовий і ті, хто йшов з ним, посівши місце в спільному фронті побіч неоклясиків. Без неоклясичного вишколу поезія наша залишилася б на глибоко провінціяльному рівні поезії Б. Грінченка або "короля поетів" провінційного міщанства Олеся.

Але ми бачимо тепер і історичну обмеженість, і велику вузькість неоклясицизму. Раціоналізм - філософська база неоклясицизму - не буде ідеологією нового письменника, і формальний вишкіл не може стати самоціллю, а національна стихія не вкладеться в рамки чужих форм, які б гнучкі вони не були. І в світлі цього досвіду ми певні: атаки плужан на неоклясицизм були атаками знизу вгору, намаганням принизити високе, знівелювати несприйнятне для малих. Але ми тепер стоїмо принаймні на одному рівні з неоклясицизмом, ми принаймні доросли до нього - і тому наші атаки на нього мають зовсім інший характер і спрямованість.

Сучасне покоління змагається з неоклясикою не для того, щоб зануритися в провінціяльщину й несмак, а для того, щоб, опанувавши всі досяги неоклясики, піти далі.

Зміст неоклясики вже засвоєний, тому він став мертвою формою. Здоровий розвиток національного письменства вимагає цю мертву форму скинути. І вона буде скинена. Її неґативний вплив тепер простежити легко. Вона сковує романтичний темперамент Святослава Гординського, що своє бунтарське вірую:

> Спокою, признаюсь, я не люблю зовсім;
> Волю я бачити змінливі футуризми,
> ~~Хвилясті обрії~~, вітрів атаки хижі
> І хмари, що летять екраном голубим.
> У вічній змінності є пристрасна краса:
> І переливи барв, і динамічність ліній
> Контрастами жалять зіниці, мов оса;
> Шукаючи краси в захопленні невпиннім,
> Наново в кожен ритм перетворяюсь я
> І рівнобіжно йду в ліричному тремтінні -

- оце своє романтичне вірую, оцю апотеозу руху, мінливости, зламів ритму - вбгав у незмінний, застиглий ритм неоклясичного сонету і в абстрактні формулювання вічних істин! Чи можна ж знайти суперечність кричущішу. Подібні явища можна було б знайти в Ольжича, Олекси Стефановича, в Леонида Мосендза, неоклясичний канон знищив "Прокляті роки" Юрія Клена, мертвою паддю припечатав неоклясицизм деякі ранні поезії Яра Славутича і твори львівського періоду Олекси Веретенченка.

А втім це все таки тільки форма, тільки оболонка. Про розклад неоклясицизму найкраще свідчить поезія М.Ореста і Юрія Клена.

Поезія Михайла Ореста - вся в надсвітності, в суб'єктивному, в інтимному. Це не поезія раціоналістично схопливаної сутности світу і явищ, а поезія містичного прозріван-

ня в їхню надсутність, сотво негадане, укрите. Це пряме заперечення неоклясицизму як світогляду - і водночас нерідко ствердження його в формі. Але це не робить її роздвоєною і дисгармонійною. Бо світогляд Ореста взагалі суто духовний, сказати б аформальний. Його вірші могли б бути аморфні, але так само добре вкладаються і в форму, що існує як даність - і може ще виграють від цього, бо суть дотримання формальних приписів в них - у легких засувах від звичайного - то синтаксичних, то семантичних.

Я озеро благосне снитиму...
Я ріс корою, я соком верховіття був співучим...
Серце нам опали порохи печалі...
Мріє... остання милость - серце утомилось!... - такі не те, щоб порушення норм літературно-поетичної мови, але, сказати б, розсунення її становлять може ядро поетичної техніки Ореста, а вони особливо відчутні на тлі суворої загалом, у межах норм витриманої поетичної форми.

Інакше переборює неоклясицизм Юрій Клен. Поет з незаперечним темпераментом романтика, він може дещо еклектичний. З одного боку, конкістадорство, бич політичного памфлету і сатири, інтерес до політичної злободенности, гіперболічне нагнітання жахів і контрастів, вольовість і заклик до боротьби, до дії, до невпинного руху, войовничість і жорстокість, заперечення всякого спокою і миру -

Ти, яка пасла отари,
Геть іди від мрійних меж!
За собою, наче хмари,
Збройні сили поведеш.
Слухай Божого наказу:
Ти, яка в житті своїм
Не кохала ще ні разу,
Покохаєш битви дим.

А з другого боку, заперечення існуючого світу в ім'я тих зародків майбутніх сутностей, які тільки дрімають у ньому, як дуб, дуби, ліси, міста й держави в одному жолуді, проголошення, що дійсний світ - не дійсний, що

Правдивий світ - не той, для ока зримий,-
Крилами розтинаючи вогонь,
Гойдають тихо грізні серафими
На терезах своїх долонь -

- і то для того, щоб у "Попелі імперій" проголосити, що сутність цього справжнього світу - в позасвітній містиці суто духового лицаря Ґрааля, отже, щоб від сутности перейти до надсутности.

Коли перший Клен генетично зв'язаний з Ґумільовим, а в нашій поезії стоїть поруч Маланюка і Косача, то другий мусить бути поставлений поруч Ореста. У обох Кленів домінує романтичне світосприймання. Яке відгалуження його: активно-вольове чи пасивно-споглядальне переможе - тепер сказати тяжко. Ясно тільки те, що до неоклясицизму вороття нема. І коли в формі про це говорили експерименти в межах сонету /"Лот"/, а далі і вільний вірш "України", то з "Попелі імперій" уже цілком досягнено того стану, за якого форма слу-

хняно скоряється кожному порухові думки і чуття, кожному ходові сюжету , а не деформує їх с в о ї м и залізними законами. "Попіл імперій" знаменує собою саме те визволення змісту від пут форми, коли форма опанована вже так що покірно улягає кожному найменшому рухові творця. Це та воля від форми, яка стала можливою тільки після неокласичного вишколу - і переборення його.

Ми назвали імена Косача і Маланюка. Бо ми вступили в коло поетів романтиків. До Юрія Косача - поета великою мірою стосується те, що ми говорили про Косача-прозаїка: європеїзм, барковість, гра деталями, невимовлена, але незаперечна трагічність. Тільки може ще більше виявляється в ній музейно-історичне, - наслідок тікання від реальности, від реальної України. І може той же конфлікт лежить в основі поезії Євгена Маланюка, тільки інакше виявлений.

ТворчістьМаланюка надовго визначили ті незабутні і трагічні дні, коли він покидав Україну і потяг його ридав на захід, на захід. Відтоді Україна для нього - стала далека, стала ненависна - і водночас - блакитний міт, степова Геллада. І поет, що не може вирватися з пекла її краси, з принади її страшної краси, стає творцем зневажливих слів на її адресу - зрадлива бранка степова, відьма, що п'є байстрючу кров своїх дітей, повія ханів і царів, байстрюча мати яничар, закривавлено-синя зґвалтована побвія, що знаходить тільки безсилу насолоду плачу від безсоромно-плебейських мук - у такі страшні блюзнірства виливає поет конфлікт зі своєю країною. З цього конфлікту між тим, якою є Україна і якою вона мала б бути за подумом /і збройною боротьбою/ поета виплинває і філософія поезії Маланюка, і її стиль. Філософія - це передусім напружене шукання тих сил, які б могли повернути Україну на шлях, яким її хотів би повести поет. Утопія степової Геллади кінчається прокляттям цій країні сарматських Афродіт, кирпатих Аполлонів. Виростає концепція залізного Риму, концепція варязької сталі. Виростає образ поета - не поета /бо це ж до болю мало/, а незламно-гордого імператора залізних строф, що сурмить майбутньому салют.

Супроти творчого конфлікту Косача відмінність передусім та, що Маланюк шукає сил, які б могли н е й о г о Україну зробити й о г о Україною не деінде, не в Европі, а нібито в самій Україні, її історії, її майбутньому. Але це - тільки уява. Це тільки інший аспект того ж - сказати б, кулішівського - конфлікту з Україною. Його майбутнє не виростає з сучасного:

> Бачу їх - високих і русявих,
> Зовсім інших, не таких, як ми -

- ось суть його мрії про майбутнє. Зовсім інших! І тому його металеві строфи - morituri , і він не знає, чи від громів його поезії залишиться хоч чорний дим над неповторною добою, і крізь метал проривається гістерика, і гімни майбутньому обриваються безнадійним закликом до минулого:

> Верни! Поверни золоті її очі! -

- бо - визнає поет - тепер його гнобить нещадна самота і навколо нього панує чорна смерть.

З основного зерна творчости Маланюка: Україна не та, якою він хоче її бачити, - поет може досі не зробив остаточного висновка. Косач зробив такий висновок: він відійшов від реальної України і шукає уявної, чарівної - поза нею, в Европі. А Маланюк стоїть у безконечному і сповненому суперечностей монолозі, зверненому до України і не має сили ні відвернутися від неї, ні прийняти її таку, як вона є.

Чи є ж хоч якісь познаки виходу з цього затяжного конфлікту? Порівняйте дві поезії написані на одну тему - з приводу загибелі Симона Петлюри: "Убійникам" /1928/ і "26. V. 1926" 1936/ - явне наближення в пізнішій до більшої врівноваженоссти, гармонійности, філософські роздуми, наближення до світогляду й форми неоклясицизму. Поет намагається дивитися на світ sub speciae aeternitatis, спостерігати історичні події збоку - мовляв, "все знаємо, що було й буде", шукати за рухом і змінами незмінну суть: "І все ж таки начальний дух: - Любов". Цей перехід цілком зрозумілий - містком були вже ті романтичні ще абстракції Риму, варягів, степової Геллади, Мадонни Диких Піль, що в них поет шукав с в о є ї України. Містком був конфлікт з реальною Україною і відсутність зрозуміння її.

Але цей вихід не здається нам справжнім д л я М а л а н ю к а. Занадто він трагічний романтик і занадто він н а ц і о н а л ь н и й поет, щоб заспокоїтися в позасвітній гармонії. Стильову суть його поезії ми б убачали в суб'єктивному наповненні українських традиційних поетично-світоглядових образів - чи то буде Діва-Обида зі Слова о Полку Ігоревім, чи Шевченкова правда-мста. Геллади, Рими й варяги - це вже було збочення, але типово, що й для них поет шукав виправдання саме в історії України. Романтиком сучасних історичних конфліктів, що їхніми прагненнями й суперечностями він сповнює образи глибокої національної традиції - таким ми цілком можемо уявити Маланюка, коли він схоче побачити існуюче і вийде зі своєї еміґрантсько-безплідної постави блюзнірсько-трагічного "викриття" України. Бо сьогоднішній Маланюк - куди ближчий до европеїстів, ніж до органістів. Але може він - з усіх европеїстів найбільше має шансів о р г а н і ч н о стати органістом. Головне для нього - вийти з ідейної і тематичної позиції: я і Україна - і стати в Шевченкові позицію: я = Україна, - або я - син України.

Тема я і Україна або ми і Україна - це, властне, типова тема еміґраційної поезії - від Олеся до Маланюка. Бо чимала частина т.зв. старої еміґрації втратила Україну не тільки територіяльно, а до певної міри й духово, - адже Україна - volens nolens - пішла іншим шляхом розвитку, ніж яким її вели в збройному змаганні 1917-1920 рр. Цієї втрати нова еміґрація покищо не знає. Вона втратила Україну покищо територіяльно - і тому для неї здебільша є тема: я в Україні - або: я поза Україною, - але майже ніколи я і Україна, - як два змагуни, як два полюси любови-ненависти.

Тим то сформування нового органічно-національного стилю найприродніше сподіватися саме тут /але, звичайно, не обов'язково тільки тут/. Можна вже проглянути його джере-

ла, його складники. Він виростатиме з опанованого й відкинутого, бо переборненого неокласичного вишколу; він виростатиме з пристрасти людської душі, епохи історичних катаклізмів; він зіпреться на глибинно національне підґрунтя: фольклор, Шевченко. Насамперед, Шевченко, бо Шевченко вже вібрав у себе й по-своєму перетопив український фольклор. Заперечення неоклясицизму буде плідне тільки тоді, коли воно зіпреться на Шевченкову традицію.

Що таке Шевченкова традиція в поезії? Це колосальна тема. Тут її не висвітлити. Хоч це й було б конче треба для зорієнтування нашої поезії - бо вона йде часто навпомацки там, де могла б іти цілком свідомо. Тут можна вказати тільки на деякі прояви цієї традиції - і то не знати, чи завжди найважливіші.

Це мусить бути нерозсиропленний Шевченко з зоресоловейковими співами й марними наріканнями на долю. Бо такого Шевченка й не було - його зробили численні епігони. "Ми пісні рідної не зберегли в свій час, на кволий серця жаль звели її у нас" - констатував ще М.Філянський. - І це не мусить бути Шевченко "Катерини" або навіть "Гамалії". Це буде Шевченко - автор "Неофітів" і "Марії", Шевченко - автор ліричних циклів з доби заслання й після заслання, - Шевченко, якого ми ще не знаємо, Шевченко, до якого ми тільки починаємо тепер доростати.

У "Неофітах", як і в "Марії", поет далекий від об'єктивно-спокійного викладу подій. Його голос, то гнівний, то ніжний, звучить на кожному кроці, і не лише в ліричних відступах, а і в самій передачі подій. Більше того, вияв почуттів більше цікавить поета, ніж передача подій. Гаряча любов до матерів, глибоке співчуття стражданням і мукам материнства палка ненависть до сильних світу цього, які руйнують родину і забирають дітей у матерів - от основне в поемах. А ще більше - в ліриці - чи то будуть гнівні прокляття і марні заклики схаменутися типу "Подражания Ісзекіїлю" чи "Осії. Глава ХІУ", чи то будуть ідилічно-мрійні мініятури типу "Росли укупочці, зросли" або "Тече вода з-під явора" - все пройняте суб'єктивністю, глибокою інтимністю крізь призму особистости переломленого почуття. Панує тут емоція, настрій, враження і відчуття.

Спробуйте розподілити твори Шевченка, писані після заслання, за ієрархією жанрів. Що таке "Неофіти": епопея? героїчна поема? Ні! Виявіть у Шевченка оди або гімни, буколіки чи сатири. Починається поезія громовими вигуками гніву, ненависти й страждання - і раптом вриваються у неї глибоко інтимні рядки:

> Воскресни, мамо! І вернися
> В світлицю-хату: опочий,
> Бо ти аж надто вже втомилась...

Починається /"Поставлю хату і кімнату"/ зворушливо-ніжною ідилією - і раптом уривається трагічною нотою загибелі вимріяного раю. Зламано всі міжжанрові перегородки, нема загат виявові потужного почуття, нема і мови про зовнішню симетричність частин. Така і мова, де поєднані найрізноманітніші елементи, де мітологічні вирази співіснують з формулами фолкльорної мови, а церковнослов'янізми урочистого то-

ну межують з різкими й колючими вульґаризмами, над уживанням яких замислився б і сам Котляревський.

"Неофіти" і "Марія" становлять собою надзвичайно сміливі і цікаві експериментальні твори, недурно вони викликали стільки непорозумінь, нерозумінь і кривотлумачень, що досягли свого апогею в відомих закидах М.Драгоманова про "цинізм і перемішування старовини з новиною /напр., біблії з петербурщиною/", через що, на його думку, ці речі "просто противно читати всякому чоловікові й з літературним образуванням, і з простим смаком". Тільки з часів І.Франка ці речі починають знаходити зрозуміння, але сміливо можна сказати, що й досі ми їх не збагнули до кінця. Основна причина трудности сприймання цих речей - їх змістова й стилістична многоплановість і незвична глибинність їх національного характеру. У "Неофітах" увесь час перехрещується античний сюжет з Шевченковою сучасністю миколаївської Росії. У свідомості читача за Скитією виринає Сибір, за римськими плебеями видніються українські гречкосії, за римськими ґалерами й колісницями - українські байдаки й вози. Так і в стилістиці. Поряд високих слов'янізмів - вози, глава, пламенем, беззаконие і безліч інших - миготять то фолкльорні формули /моя сиротина, огнем-сльозою/, то вульґаризми на зразок: мордували, аж гульк, дурня, маслак смердячий...

Ще складніша "Марія". Сюжет про просту покритку підноситься тут до показу велетенського образу матері як основи й початку всього життя, як підстави всієї світобудови. І відповідно до цього найпростіша побутова розповідь раз-у-раз злітає до піднесеного, побудованого на церковнослов'янізмах гімну. В якому ще творі могли б майже поруч стояти такі уривки, як "У Йосипа, у тесляра чи бондаря того святого, Марія в наймичках росла. Рідня була. Отож небога..." і т.д., а з другого боку: "О,світе наш незаходимий! О, ти, пречистая в женах! Благоуханний сельний крине!" і т.д. Нам потрібна була школа стилістичних експериментів символізму, футуризму й конструктивізму, щоб навчитися розуміти сміливість поєднання таких різнопланових стилів. Даючи найпростішу побутово-розповідну мову з виразним українським колоритом, Шевченко підносить її на небувалу поетичну височінь.

Він досягає цього синтезуванням, поєднанням історично-заповіданих новій українській літературі літературних стилів української традиції - і церковного, і побутово-розмовного, і побутово-розповідного, і пісенно-фолкльорного, і староклижного, і бурлескного, і антично-класичного /згадаймо школи ХУІІ ст. і Києво-Могилянську Академію/. Якщо "Неофіти", "Юродивий", "Во Іудеї","Подражание Ієзекіилю", почасти "Осії.Глава ХІУ" написані в дусі схрещення цих стилів, то в "Долі", "Сестрі", "Сні", почасти в "Музі" Шевченко зумів поетично перетопити і поставити на службу виявленню своєї душі і української душі найелементарнішу побутову розповідь, а в "Дівча любе, чорнобриве", "Ой діброво - темний гаю", "Подражание сербському", "Н.Я.Макарову", "Титарівна-Немирівна", "Зійшлись, побрались, поєднались", "Тече вода з-під явора", "Над Дні-

провою сагою" те саме він зробив зі стилем традиційної української фолкльорної пісні.

Оцей Шевченко - володар усіх історично заповіджених української поезії стилів, їх руйнувач, комбінатор і поглиблювач, дерзновенний експериментатор і геніяльний синтетик - глибоко національний і цілком позахуторянський - цей Шевченко може стати прапором нової поезії. Це диктує нам діялектика літературного процесу, це диктує нам і потреба виявити в слові п р а в д у н а ш о ї д у ш і - української душі, що пройшла вже через друге своє випробування - випробування другою світовою війною.

Правду цю в поезії найприродніше висловити двома шляхами: ліризмом або згущеною, підкресленою гіперболізованістю експресіонізму.

Ліричний струм сам по собі широко культивований в українській підсовєтській літературі. - Крижанівський, Копштейн, Стельмах, Масенко - і багато інших писали вірші пісенного типу, звульґаризувавши його благородні фолкльорні традиції, ополітизувавши його в казенно патріотичному дусі, зробивши його ходовим товаром і - кінець-кінцем позбавивши його його основи - ліричности. У творчості А.Малишка цей вірш почав там набувати знов ліричного й літературного характеру, але тут не місце говорити про Малишкову реформу пісенного вірша.

У нашому молодшому поетичному поколінні пісенний вірш культивується не так широко. В одних він виливається в своїй ліричній незайманості - ранній Л.Лиман, інші ставлять його на службу національній аґітації, перетворюючи поета на сурмача. У Л.Полтави намічається вихід у якісь складніші інтонації, де є щось і від Гайне і від Маланюка, у Лимана - в ускладнення історіософії і осмислення й суб'єктивізацію кожного образу й поетичного ходу.

Цікаві спроби синтезувати пісенний вірш з іншими стилями і завданнями. У Я.Славутича і О.Веретенченка маємо в цьому напрямі вже більше, ніж спроби.

Славутича цікавить і дума, і народна пісня, зокрема прастара, ще поганських часів народна пісня, билинний лад. Поза тим одначе він не показав себе аматором цілком нової революційної форми. В рамках традиційних переважно форм - сонет, ритми "Гаявати", - не порушуючи норм традиційно-поетичної синтакси і тільки збагачуючи, але не руйнуючи традиційно-поетичний словник, він хоче творити національні образи, віддзеркалити український національний характер і дух української історії і сучасности - поскільки це можна зробити статичними образами. І там, де йому не заважають тіні літературних посередницьких зразків /"Обрада і Доброслава" - Чулков, "Олег у Царгороді" - Пушкін, а може ще більше Рилєєв/, де він не скоряє свою поезію повчально-раціональним завданням /вступ/, - йому вдається створити образи важучі й пластичні:

> Скачуть дикі вершники на мишастих конях,
> Крають вітер вусами, чорними, тонкими.

Поезія Славутича - упорядкована, точена, врівноважена - росте з синтези неоклясичної пластичности і пластичности української народної пісні.

Через відсутність у мене під руками тексту не можу, нажаль, докладніше спинитися на "Чорній долині" Ол.Веретенченка, де поет зумів наскрізну пісенність поєднати з наскрізь оригінальними непісенними ритмами і створити річ широко національно-епічного звучання.

Позиції чистої пісенности можуть мати велике утилітарне значення - згадаймо хоч би стрілецькі пісні, - тільки тут їх треба берегти від впливів міщанського романсу. Але в загальній динаміці нашого національно-літературного процесу, здається, далеко важливіші ті спроби поглиблення і схрещення пісенного стилю, які характеризують Веретенченка, Лимана і ін. Тут від наших "пісенників" можна сподіватися багато.

А поруч я поставив би наших неоекспресіоністів. Хочеться назвати три різні імена: Багряний - Осьмачка - Барка. Три різні, але всі неоекспресіоністи і неошевченківці.

Поезія Івана Багряного видається мені як поетичне явище роздерте різними тенденціями. Він може написати сентиментальний міський романс. Він може написати темпераментну агітку. Його явно спокушає універсальність поетичного обслуговування політики - як її проповідував, приміром, здійснював В.Маяковський. Але справжній Багряний починається там, де він дає волю своєму політичному темпераментові. А це буває там, де він створює гіперболізовані картини руїни і поразки, або врочисті гімни героїзмові й перемозі. Поет не шукає в них якихось суто-національних образів, але дивним робом вони перегукуються з такими гнівно-патосними речами Шевченка, як "Осії.Глава XIУ" і з такими піднесеними, як "З Ієремії". Чи тут виявляється спорідненість темпераментів гнівного Шевченка і гнівного Багряного, чи спільні апокаліптично-біблійні джерела, чи спільні риси національної вдачі, чи свідоме продовжування традицій Шевченка - судити тяжко. Але констатувати факт доводиться. Політично-інвективний, наскрізь суб'єктивно поданий епос - тут Багряний може сказати нове слово в українській національній поезії.

А з другого боку, навіть у образ космосу, загальної світобудови поет уміє внести такі щиро і глибоко національні риски, що аж дивуєшся. Таку, здавалося б,абстрактно-загальну, універсальну тему зробити органічно-українською - і то без стилізації - це висуває Багряного як автора "Золотого бумеранґа" в перші лави шукачів українського національного стилю.

А до цього додаймо, що ранній Багряний,Багряний"Скельки" не цурався й виразно національної, навіть фолкльорної орнаментики і образности в своїй експресіоністичній поезії - виявляючи цим органічність свого поетичного селюцтва. І буде дуже шкода, коли через певну хаотичність свого поетичного темпераменту поет втратить ці здорові і плідні нотки, заступивши їх недоречними впливами інтернаціонально-міщанського романсу, інтернаціонально-авантурного роману або глибоко російської традиції "говірного вірша" трибуна Маяковського.

Ще гостріше обриси нового стилю закреслені в поезіях Осьмачки і Барки.

Якби треба було штучно виготовити зразки поезії діяметрально протилежної неоклясициці, - то це були б поезії Тодося Осьмачки. Але в нього це не штучна лябораторна продукція, а закономірний вислів глибокої потреби показати читачеві с в і й світ, вигукнути в усесвіт с в і й біль. Навіть узявшися в своєму "Поеті" за октави, Осьмачка так виповнив їх образами свого світосприймання, так деформував їх своєю необтесано-кутастою синтаксою, що цієї октавности і не помічаєш. А поза тим Осьмачка - один із небагатьох наших поетів, якого не спокусила кутість сонету, карбованість дистиха і металевість терцин. Його медитації - зойки / бо це - паніьний жанр його поезії, - ростуть з аморфного нанизування катренів, що продовжує в індивідуальному заломленні традицію народної пісні.

І другу традицію фолкльору продовжує Осьмачка: відмову від умовно-поетичного стилю. Народна пісня оспівувала п о е з і ю вечора словами:

Йшли корови із діброви,
А овечки з поля.

І це не шкодило поезії. Напомаджена і причепурена в европейській фризерні поезія Олеся-Вороного безжалісно вигнала "к о р і в" з української поезії. І абстрагованій від побуту поезії неоклясицизму "корови" були чужі. І принципово протиставленій життю поезії наших романтиків не цікаво було заніматися "коровами", - розуміємо під цим усяку грубу прозу життя. Поезія стилістично забиралася в окреме царство своїх умовностей, витворювала свою вишукано-поетичну мову - а від витворення такої мови тільки вже один крок до штампу і до виродження поезії. Поезія може жити тільки в постійній взаємодії з мовою життя - Umgangssprache , постійно черпаючи з цього вічно живого джерела - хоч завжди, звичайно, перетворюючи й переосмислюючи здобуте.

І от у Осьмачки речі грубого побуту знов входять в поезію - корови, чайники, таборові коридори - життя вдирається в царство мертвої "краси". Нема канонів форми і нема канонів "поетичної" мови - ось що найбільше впадає в очі в стилістиці Осьмачки. Форма і мова змінюються беззаперечно на вимоги того змісту, яким кричить трудна душа поета. Бо суть поезії Осьмачки - не схопити світ у його закономірностях, а вилити в гіперболізованій формі біль і самоту власної душі, висловити чи радше прокричати правду своєї душі. Не об'єктивне, а наскрізь суб'єктивне - воно й і залежно і незалежно від себе, стихійно, природно - глибоко національне.

Тому в поезії Осьмачки не існує близьких і далеких плянів, близьке й матеріяльне миготить у суміш з далеким і абстрактним, щоденщина переплескується в потойбіччя, випадковість - у сутність - і все це нанизане не на стрижень логічної послідовности, а на стрижень вилівання власного почуття, яке ллється не доки цього вимагає потреба розгортання думки, або образу, а доки не вщухне душевний біль. Так робив з піснею Шевченко - вона ставала в нього виразом найбільш суб'єктивного, особливо в циклі з заслання - і так

по-новому, по-своєму, індивідуально продовжуючи такого Шевченка /бо Шевченко був і такий, але не тільки такий/, робить Осьмачка - можливо лідер нового антинеоклясичного струму української поезії.

Василь Барка - теж увесь у своїх ідеях, і для нього внутрішньо форма його творів іде від виразу душевного змісту, почуття, світосприймання, шукання національної і вселюдської правди, а не від навмисної, цілеспрямованої формотворчости, формошукання. Як і Гете, він, мабуть, міг би сказати: Якби я, пишучи вірш, думав про його розмір, то або збожеволів би або нічого не написав би.

Але це не перешкоджає, а може навпаки - допомагає йому бути новатором форми. Я сказав новатором і мушу зупинитися. Бо це так само новаторство, як і традиціоналізм. Образи Слова о полку Ігоревім, дум, пісні народної, - відновлення таких одіозних у нашій поезії речей, як димінутиви, слів типу ненька, дієслівних рим - чи це новаторство?

Це не було б новаторство, якби було просто відновлення. Але коли це відновлення в новій функції - то воно набирає особливо, загострено нового характеру. Давнезна традиція народної української символіки, синтеза старовічних українських стилів - від церковно-біблійного через епічно-думовий до лірично-пісенного зазвучала в Барки по-новому не тільки тому, що це синтеза. Це робив і Шевченко - і зв'язки Барки з ним незаперечні. Але Барка помножив це на світосприймання сучасної людини. Революція і війна лишили на його світосприйманні глибокий слід - хоч війна відбита в його поезії не ефектно-пекельною декорацією пожарів і барабанним боєм бомбових вибухів, - а тими вразами, які вона лишила на людській душі і тими піднесеннями, до яких вона людську душу штовхнула. А Барку вона штовхнула до апології людяности, сердечности, родинности, до благословення тихої і мудрої правди природи - "боготворю священну землю".

У поезії Барки заговорила філософія серця. Можна до неї по-різному ставитися, але коли й заперечувати її по суті, то не можна заперечити того позитивного явища, що вона відкрила дорогу в поезію простій людині: рибалка, селянин після довгої перерви знову заговорили в українській поезії простими словами - але не в примітивній "дядьківській" фотографічності, а в філософському заглибленні. Природа перестала бути тільки об'єктом естетичного замилування, але і не стала тільки об'єктом, в який вкладається праця - підхід хлібороба в його квінтесенції.

Світ став конкретно-матеріяльним і водночас глибоко духовним, казкою /"Вікно - то ціла казка"/. Шевченко сполучився з П.Тичиною. І в цьому може ще одна новація і ще один прояв традиціоналізму Барчиної поезії. Бо він повертає нашу поезію і до джерел українського символізму - заперечених і вже призабутих у наші дні. І в тому, що він бере з традицій символізму саме традиції того символіста, який прищепив абстрактам символіки конкретику української природи і душі української людини - Тичини - в цьому ще раз виявляється глибока н а ц і о н а л ь н а органічність Барчиної поезії.

Поезії Барки не завжди відшліфовані, виточені, доброблені, не до речі було б їх канонізувати, але ми певні, що шлях, яким ідуть його шукання - цікавий і плідний шлях.

Так стоять справи з нашою прозою і поезією. А про драму, на жаль, говорити не доведеться. Після Миколи Куліша, що зумів витворити в співпраці з "Березолем" справді національну українську драму, - драми в нас нема. Бо ні умовно романтична "Облога" Юрія Косача - драматична поема про душу митця /а зовсім не епопея національної патріотики, як дехто думає/, ні спроби молодших ще не дали нам драми. І це дуже трагічно. Бо на нашій сцені, заохочувана шуканням екзотики з боку чужинецького глядача, розперезується етнографія і гопакерія, розкладаючи смак публіки і повертаючи її на пів сторіччя назад, ніби не було на світі ні Миколи Куліша, ні Леся Курбаса з його "Березолем", ні взагалі всієї сучасности. Не без вини наших авторів театр наш перестає бути провідником людей, а стає чимсь середнім між музеєм і... шинком. Якби можна було давати письменникам директиви, то треба було б кричати: пишіть драми - живі, неетнографічні, істотою своєю національно-українські драми.

І тут ми можемо замкнути коло.

Провідний напрям нашого сьогоднішнього літературного руху визначається двома складниками, двома дороговказами:

а/ від загально-людського - до національного. Не для того, щоб відійти від загально-людського, а навпаки, щоб з більшою силою його проголосити і підкреслити - але проголосити по-своєму, по-українському. Щоб не копіювати загально-людське, а збагатити його. Ось перший дороговказ. Тут у новому світлі постають імена Шевченка і Гоголя - і в них шукає оперти сучасність.

б/ від намагання схопити позаіндивідуальне, вічне, раціональне до бажання вилити с в о ю душу, виговорити с в о ї болі, прокричати світові с в о ї зойки. Від гармонії неокласицизму до творчого хаосу неоекспресіонізму, того, що колись існувало під трохи претенсійною назвою несамовитої школи.

Наслідок обох тенденцій - відмовлення від форм скутих, наперед визначених, шукання форм, які найбільше адекватні національно-суб'єктивному змістові твору. Сонет відкидається не тому, що сама форма погана, - він не відкидається навіть сам по собі - він відкидається як у н і в е р с а л ь н а форма, як форма, що сковує або деформує зміст. Свобода змісту визначати собі форму - гасло літератури нашого дня. - це не безформність і не хаос уламків форми. Це - створення безконечно нових літературних світів по образу і подобію поетовому. У слабих талантів це перетворюється на аморфність і хаос - хай вони рятуються в канон сонетів, ронделів і тріолетів - у справжніх майстрів з цього виливаються геніяльні новацькі форми, що з небувалою силою заражають читача змістом.

Рухи від універсально-раціонального до національного і до суб'єктивного - цілком закономірні - і в динаміці нашого літературного процесу /реакція на неоклясику/ і в динаміці українського загально-історичного процесу /реакція на гігантизм історичних подій і вияв недовершености українських державницьких змагань/. І помилиться також той, хто буде заперечувати їх з чисто пропагандивних позицій.

Бо і з них впливовіша та література, яка глибше відповідає душі народу, хоч би з першого погляду вона і видавалася темною, незвичною та й не всім зрозумілою.

Поєднання цих двох рухів - до національного і до суб'єктивного - річ закономірна в динаміці нашої історії, але не доконечна внутрішньо. І рух до відновлення національних традицій і глибшого вияву українського національного аспекту вселюдської правди, - безперечно, плідніший і на довше закроєний, ніж рух до суб'єктивізації літератури, до суб'єктивізації світу. Українське національне може існувати і в національній гармонійності - і це блискуче показав Шевченко своїми речами на зразок "Садок вишневий" або "На панщині пшеницю жала" - вже заяложеними, але ще не оціненими. І хто знає, може за якихось десять-п'ятнадцять років хвиля хаотизації, суб'єктивізації, неоекспресіоністична хвиля мине, і українська література наступного покоління прийде до стилю національної рівноваги, до стилю українського клясицизму.

Але це може бути, звичайно, тільки в епоху завершення національно-державного будівництва. І для української поезії здійсниться може передбачення сучасного російського поета:

Есть в опыте больших поетов
Черты естественности той,
Что невозможно, их изведав,
Не кончить полной немотой.
В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

І кінцеве зауваження: Я намагався показати, куди йде сучасний наш літературний рух. Я старався не мислити в маштабі одного покоління. Але людина завжди скута своєю сучасністю, своїм днем зі злобою його. Нема прогноз навічно - і тому нема заборон і засудів. Було б сліпотою монополізувати, наприклад, Осьмачку або Барку - й виключити все інше. Трагічний европеїзм Косача і така ж трагічна пря Маланюка з Україною, і пісенність поетичної молоді, і ніби понадхвилевий монументалізм Самчукового реалізму - і може навіть елементи неоклясики - все це має право на життя,і все це не загине й не мине безслідно. МУР існує, щоб спільно шукати, існує як співдружність усіх майстрів, хоч би які різні вони були своїми спрямованнями.

А майбутнє потвердить чи перекреслить наші визначення провідного в сучасній літературі і наші прогнози на майбутнє. Цим словом - майбутнє - я і хочу кінчити свою доповідь.

ВАСИЛЬ БАРКА

Астроном

В неділЬну ніч великолюдна площа
і парк - покриті зорями й піском.
Приходить старомодний астроном,
а з ним овчарка худоребра, тоща.
На трьох ногах трубу далекоглядну
ладна і придивляється старий...
Пшона цвітного вихройдучий рій
курить і віється в спіраль безладну.
Ось випростався ветхий звіздочот,
скрипучим голосом протяг до люду:
- За гривеник показувати буду
далекі катастрофи! Ждім: от-от
два сонця вдаряться одне об одне,
і, що на пищних землях відколись
порозцвітало, - погорить і, в вись
світнувши, зникне в просторі, холодне.
Прошу: по внесенні дрібної плати
підходити і звізди роздивлятися.

1944.

З матеріялів з'їзду і конференції МУРу

МАЛА ЧИ ВЕЛИКА ЛІТЕРАТУРА?

Доповідь д-ра Остапа Грицая

Нав'язуючи до відомого реферату нашого голови, Уласа Самчука, про велику літературу, я бажав би тут зазначити хоч коротко мій принциповий підхід до порушеної Самчуком проблеми письменства вищого рівня, в доповненні до моїх поглядів про те, висловлених уже мною у статті "В тузі за архітвором" у журналі "Рідне Слово" ч.І з грудня 1945 р. Отож, згідно з тими поглядами я повторюю ще раз, що нам саме сьогодні треба з усіх сил дбати про те, щоб піднести рідне письменство до рівня великих літератур Европи та взагалі зактивізувати справу української літератури на арені европейського світу. Бо там, на цій широкій арені европейської прилюдности, є з цього погляду так, що саме найкультурніші народи Европи знають про наше письменство або дуже мало, або мають про нього здебільша неясні, а то й зовсім неправильні поняття. Великі, переломової ваги індивідуальності в українській літературі Европі не то своїми творами, але навіть своїм іменем ще завжди невідомі гаразд, або - і це ще невідрадніше явище - вважаються в культурному світі приналежними до чужих літератур. Хто з нас з цього погляду, може, наприклад, байдуже дивитися на те, з якою самозрозумілістю наше невмируще "Слово о Полку Ігоревім" є ще й сьогодні предметом зазіхань від науковців сусіднього нам, та проте вщерть чужого народу, який зрештою з рівною самозрозумілістю намагається зачислити до свого минулого і цілі епохи історії України? А Гоголь, Короленко або Марко Вовчок? Це теж пречисті приклади на те, як чужі літератури хваляться геніяльними українськими духовостями як своїми власними. Користаючи, власне, з того, що ми, українці, не добули, на жаль, досьогодні, визначального голосу на арені широкого світу і просто не вміємо ставати у власній обороні з цього погляду.

А тут саме обставини склалися так, що нам треба, к о н ч е т р е б а , літератури великого, европейського рівня, літератури, представники якої в силу їх авторитету як творці і носії духової культури народу, могли б виконати на арені великого світу важливе завдання, і не тільки чисто письменницького характеру. В нас ось саме сьогодні, отож, в часі нашого найтяжчого змагання за долю батьківщини, немає на тій арені визначальних політичних провідників, що змогли б з певними надіями на успіх заступити справу нашої свободи та державности перед міжнародним трибуналом. Не є ми, на жаль, з цього погляду такі щасливі, як інші европейські народи, які сам[illegible] епоху, коли вони рушили на боротьбу за виз[illegible], мали в своєму проводі людей европейського [illegible] та значення. Пригадаймо собі лиш

якими визначними прогідниками користувалася новітня Греція упродовж своїх визвольних змагань в перших десятиліттях XIX ст.! Каподістрія, Маврокордатіс, Іпсілянті - це відомі на весь світ імена, імена, обіч яких ясніє преславне ім'я найкращого оборонця новогелленського народу - лорда Байрона. А хіба не було тоді і пізніше майже в кожній европейській літературі - за винятком, на жаль, української - чогось подібного до т.зв. філгелленського напряму, під впливом якого писалися не тільки філгелленські оди й апотеози, але й організувалися допомогові установи та проходила пропаґанда з метою вербування добровольчих леґіонів на користь воскресаючої Геллади? А ще кращий приклад тут - колишня Італія. Коли вона, починаючи від неаполітанської револьти проти деспотичного бурбонського Фердінанда у 2о-х роках м.ст. береться руйнувати присуджені їй конґресами у Відні та Вероні кайдани неволі, так незрушно закріпленої окупацією Льомбардії та Венеції цісарською Австрією, то справу Італії на міжнародному ґрунті ведуть згодом люди першорядної міри. Такі, як Кавур, Ґарібальді, Маццінi, Д'Ацельо, Джоберті, Чезаре Бальбі, а з ними хоробрі італійські аристократки - як от графиня Кастільйоне або княжна Ваніна Ваніні - ті амазонки дипломатії та пропаґанди, однаково помітні своїми успіхамив сальонах паризького великого світу чи в середовищі карбонарів. А що вже говорити про таких героїв визвольної справи батьківщини, як польські діячі тієї міри, що Костюшко, Пулавський, Мерославський, Домбровський, князь Чарториський та інші, завдяки яким проблема поневоленої Польщі стає актуальною на обох континентах, підкріплена до того такою літературою, як еміґраційна література Міцкевичів, Словацьких та Красінських?

Як сказано;

Ми, українці, подібних заступників нашої національної справи на арені світу не маємо, і тому репрезентанти української літератури мають сьогодні - як уже зазначено - подвійне завдання. Значить - українські письменники мусять своєю творчістю піднестись до такого рівня, здобути такий авторитет, щоб до їх голосу, піднесеного в тій чи тій справі, прислухався весь культурний світ. Ми пригадаймо собі з цього погляду ось хочби щось таке, як лист Льва Толстого до царя Миколи II або пропам'ятна інтервенція Ґергардта Гавптмана у справі колишнього заарештування Максима Ґорького царською владою. Якою сенсацією на весь світ був тоді виступ тих обох письменників! Як загально застійнилось тоді переконання, що репрезентативні письменники - це найкращі речники народів! І з якою самозрозумілою одностайністю обстоювала тоді всяка культурна людина справу, боронену письменниками. 1/ Зате ми, українці, не змогли здобутися на подібний виступ на европейському форумі навіть тоді, коли нам цар Олександер II відомим указом з 1876 р.

1/ Не від речі буде тут вказати ще на пропам'ятний виступ французького письменника Еміля Золя у відомій афері Драйфуса.

намагався простою забороною знищити все наше культурне життя, включно до писаного і говореного слова! Як одинокий слід якогось протесту з того часу треба згадати хіба лиш виступ М.Драгоманова з доповіддю про "проскрибовану" /proscrite / українську літературу на письменницькому конґресі в Парижі 1878 р. Але той виступ нашого діяча не був відповідно розбудований, а сьогодні, після того, як літературні диктатори останнього часу викинули Даргоманова взагалі на смітник непотрібної нікому макулятури, про паризьку доповідь Драгоманова знає в нас хіба тільки дослідник. І навіть пізніше, вже чверть століття опісля, коли пок. Роман Сембратович 1904 р. на сторінках журналу " Ruthenische Revue" оголосив анкету світочів европейського письменства, науки й мистецтва у справі тієї заборони і цілий ряд інтелектуальних поваг Европи висловився тоді без застороґ на нашу користь, ми не вміли оцінити ваги цього факту так, як треба, і в розмірно короткому часі перейшли над цим до денного порядку, не подбавши про якийсь тривкіший зв'язок з тими світочами на майбутнє. 2/

Чому ж так, спитаймо?

А тому, що ми просто недоцінювали ролі письменства і письменників як чинників пропаґанди національної справи на арені світу. І не зуміли досьогодні використати цих чинників навіть там, де йшло про справу чітко літературного характеру.

Іде мені тут про історичні факти й постаті з минулого України, добре відомі і в Европі та й опрацьовувані европейськими письменниками згідно з їх підходом до таких сюжетів. Та проте вони в нас здебільша занедбані і ще завжди не відтворені в мистецьких подобах вищого европейського рівня. Тому, що ніколи ми не брались зв'язувати тісніше нашої духової творчости з такою ж творчістю европейського Заходу, мов наперекір усім дотичним закликам в нас досі /особливо ж М.Вороного та М.Хвильового/.

Є ось в історії України пропам'ятний факт, що донька Ярослава Мудрого, Анна, засідала як королева на престолі Франції. На мою думку, це з літературного погляду просто неоцінний козир у наших руках. Бо це прекрасний засіб до того, щоб дати нам змогу доступу до французьких державних архівів, а з цим і змогу співпраці з французькими істориками. Далі ж - це першорядний сюжет для якогось літературного твору вищого, европейського рівня, - скажімо: роману або історичної драми, - написаного на основі існуючих джерел та свідомо з метою перекласти його на европейські мови. А насамперед - на мову французьку, щоб таким чином добути постать української княжни з архівальних порохів чужини, оживотворити її в свідомості культурного світу та збагатити рідне письменство твором европейського рівня та значення. Але замість того всього - що ж бачимо в нас? Покищо маємо тут ще завжди лиш коротку історичну розвідку, перекладену І.Франком з французького, а написану на основі джерел, що

2/ З нашої інтеліґентної верхівки ось не догадався ніхто запросити до нас, до Галичини, такого нашого щирого прихильника, яким показався тоді великий норвезький письменник Б'єрнстерне-Б'єрнсон, хоч поляки, напр., тоді запросили до себе відомого данського критика Брандеса і гучними гостинами приєднали його зовсім для польської справи.

їх в нас ніхто не перевірять. Крім цієї розвідки маємо куценьке оповідання Ф.Дудка, написане pro domo sua без ніяких претенсій, тобто: без кращих мистецьких вартостей.

І подібно у нас з Роксоляною, з Мазепою, з Орликом, з Розумовським, з княжною Таракан, з Марією Башкірцевою та взагалі майже з усіми українськими постатями, відомими загально і в Европі, але все тільки завдяки джерелам чужинним, а не нашим і нашій пропаґанді.

З цього погляду візьмім для прикладу ще таке: В половині XУIII в. великий французький письменник Вольтер, пишучи свою відому історичну монографію про Карла XII, подав, очевидно на основі предложених йому царських джерел, що запорожці Гордієнка, запрошені Карлом XII на святковий обід, вкрали після бенкету срібний посуд столової застави. Оця соромна для нас інсинуація Вольтера лишилася в його творі незаперечена ніким досьогодні! І, певне, лишиться такою і на майбутнє, якщо ми з питомою для нас байдужістю будемо до таких справ підходити і далі. Бо хіба не могли ми виступити з відповідним спростуванням на форумі европейської прилюдности ще сто літ тому? І хіба не звернув би такий наш виступ, – очевидно, однією з европейських мов, – уваги всього світу як на брехню у творі Вольтера про нас, так і на культуру Запоріжжя взагалі? Але що ж? В нас на 100 українських читачів – скільки ж то буде таких, що знають чужі літератури та орієнтується в тому, що в них має зв'язок з культурою України?

І тому, обмірковуючи нині проблему: мала чи велика література, я пропоную конференції МУРу виготовлений мною заклик до українських письменників на еміґрації, текст якого такий:

Письменники України!

Як члени письменницької ґенерації України половини XX ст., ми, в почутті нашого найважливішого обов'язку щодо батьківщини та з погляду на теперішній рівень українського письменства супроти рівня великих літератур світу, уважаємо за неодмінне завдання всіх письменників України докласти свідомо всіх сил до того, щоб піднести рівень української літературної творчости на вершини творчих досягнень найкращих літератур европейського і позаевропейського світу.

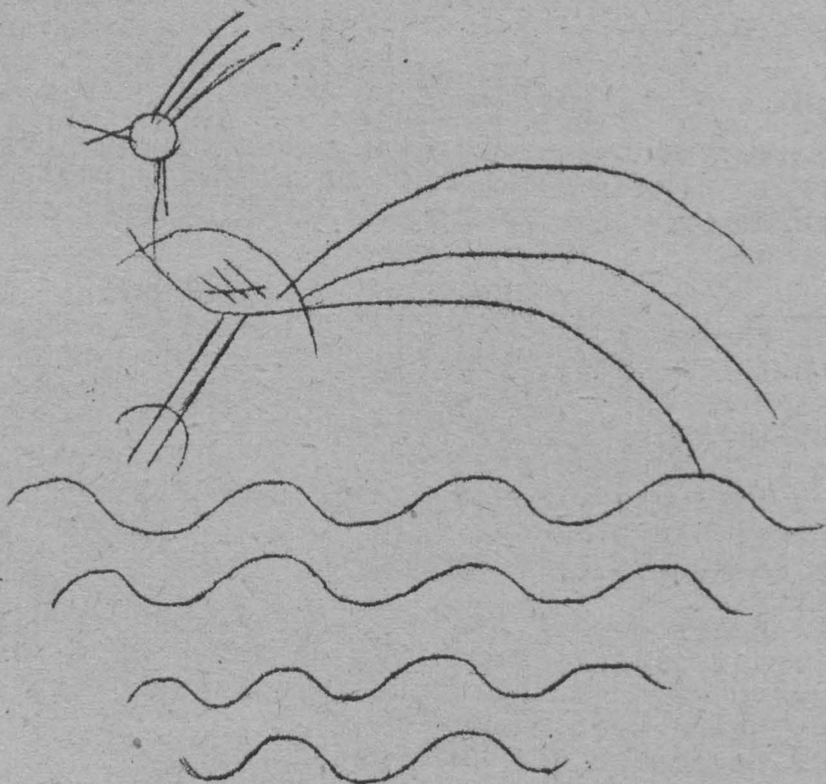
В послідовності цього нашого основного підходу до літературних завдань теперішнього часу, ми визнаємо і підкреслюємо як шлях та принципіяльні засоби до осягнення намічeної нами мети таке:

1. Ґрунтовне знання найважливіших творів світової літератури як красотворчої, так і наукової, зокрема ж творів літератур: англійської, французької, німецької, еспанської та італійської, і найновішої літератури Скандінавії.

2. Ґрунтовне знання чужих мов, а особливо: англійської, французької та німецької так, щоб український письменник архітвори літератур Англії, Франції та Німеччини читав безумовно в оригіналі, пам'ятаючи при тому, що знання цих трьох мов – це найкращий та єдиний шлях пізнати всі літератури світу, не виключаючи й літератури Далекого Сходу.

3. Інформаційну працю між чужинцями про дотеперішню українську літературу за допомогою:
а/ наукових та публіцистичних творів про цілість або поодинокі твори української літератури у зв'язку з літературами Европи, мовами: англійською, французькою, німецькою, італійською та еспанською.
б/мистецьких перекладів українських творів на одну з цих мов, а чужих творів на українську мову, керуючись тут ширшим пляном такої перекладної роботи, який буде проголошений і поданий до загального відома як директива для кожного українського перекладача.
в/ особистих зв'язків з чужими письменниками та з чужою пресою в тому середовищі, де тепер живемо, а листовних зв'язків також поза межами цього середовища.

4. Такі творчі концепції та сюжети літературних творів, зокрема ж в ділянці епіки й роману, а головне українського театру, які, виходячи чи то з українського чи з якогось чужого середовища, мали б загально-людський, ідеями "sub speciae aeternitatis " насичений зміст, і давали розв'язання вічних проблем людського життя в дусі українського світовідчування, висуваючи на овид усього світу філософічно-ідеологічну сторону та глибінь української духовости.



якими визначними провідниками користувалася новітня Греція упродовж своїх визвольних змагань в перших десятиліттях XIX ст.! Каподістрія, Маврокордатіс, Іпсілянті – це відомі на весь світ імена, імена, обіч яких ясніє преславне ім'я найкращого оборонця новогелленського народу – лорда Байрона. А хіба не було тоді і пізніше майже в кожній европейській літературі – за винятком, на жаль, української – чогось подібного до т.зв. філгелленського напряму, під впливом якого писалися не тільки філгелленські оди й апотеози, але й організувалися допомогові установи та проходила пропаґанда з метою вербування добровольчих леґіонів на користь воскресаючої Геллади? А ще кращий приклад тут – колишня Італія. Коли вона, починаючи від неаполітанської револьти проти деспотичного бурбонського Фердінанда у 20-х роках м.ст. береться руйнувати присуджені їй конґресами у Відні та Вероні кайдани неволі, так незрушно закріпленої окупацією Льомбардії та Венеції цісарською Австрією, то справу Італії на міжнародному ґрунті ведуть згодом люди першорядної міри. Такі, як Кавур, Ґарібальді, Маццінi, Д"Ацеліо, Джоберті, Чезаре Бальбі, а з ними хоробрі італійські аристократки – як от графиня Кастільйоне або княжна Ваніна Ваніні – ті амазонки дипломатії та пропаґанди, однаково помітні своїми успіхами в сальонах паризького великого світу чи в середовищі карбонарів. А що вже говорити про таких героїв визвольної справи батьківщини, як польські діячі тієї міри, що Косцюшко, Пулавський, Мерославський, Домбровський, князь Чарториський та інші, завдяки яким проблема поневоленої Польщі стає актуальною на обох континентах, підкріплена до того такою літературою, як еміґраційна література Міцкевичів, Словацьких та Красінських?

Як сказано:

Ми, українці, подібних заступників нашої національної справи на арені світу не маємо, і тому репрезентанти української літератури мають сьогодні – як уже зазначено – подвійне завдання. Значить – українські письменники мусять своєю творчістю піднестись до такого рівня, здобути такий авторитет, щоб до їх голосу, піднесеного в тій чи тій справі, прислухався весь культурний світ. Ми пригадаймо собі з цього погляду ось хочби щось таке, як лист Льва Толстого до царя Миколи II або пропам'ятна інтервенція Ґергардта Гавптмана у справі колишнього заарештування Максима Ґорького царською владою. Якою сенсацією на весь світ був тоді виступ тих обох письменників! Як загально застійнилось тоді переконання, що репрезентативні письменники – це найкращі речники народів! І з якою самозрозумілою одностайністю обстоювала тоді всяка культурна людина справу, боронену письменниками. 1/ Зате ми, українці, не змогли здобутися на подібний виступ на европейському форумі навіть тоді, коли нам цар Олександер II відомим указом з 1876 р.

1/ Не від речі буде тут вказати ще на пропам'ятний виступ французького письменника Еміля Золя у відомій афері Драйфуса.

В старім сусідстві з рамками сімейних,
Уважно намальованих картин
Ножі кухонні, як мечі музейні,
Висять погордо на шпалерах стін,
Важкий буфет із безліччю шухлядок,
Що любить тишу також, як вона,
Їй посміхнувся весело і радо,
Як мужеві всміхається жона.
І пані йде в своїй просторій кухні -
В блаженнім царстві тиші і мисок,
Де, не родившися, відразу ж глухне
Її пантофляний вузенький крок.
Підходить до преситого буфету
І, склисті дверці розгорнувши вбік,
Вдивляється, немов душа поета
Вдивляється у далі голубі:
Як мармурові точені колони,
Блищать ряди начищених тарель,
Блискучі блюдка, ніби медальйони,
Пляшки пузаті, що уміли хмель
колись тримати склистим перевеслом;
Дзбанки, солянки, хитрі пляшечки,
Видельця, ложки... ложки, ніби весла,
Ті, що на них пливуть усі віки,
Пливе життя - хвилини, дні і роки,
Пливе її квадратний корабель.
І пані у захопленні глибокім
Блаженно приторкнулась до тарель.

І раптом -
Боже!
- аж хитнулись стіни,
Аж закружляв, дурючи паркет.
Щось брязнуло, немов у всій країні
У дзвони вдарили. -
Розбризканий букет,
Блистючки скла посипалися долі -
Уламки склянки, білі, як алмаз.
Аж потяглася па і мимоволі
Найкращу скляночку попестити ще раз.

Нічого не лишилося, нічого!
Дивилась пані, аж холола кров.
Так може б ще дивилася на Бога,
Коли б він раптом до людей зійшов.

Минає все.
І навіть траур нині
Уже минув. Тече блаженний рай.
Вдалось щеліпшу склянку в магазині
Купити пані знов на Bezugschein.
І склянка стала, як блискучий лицар,
В широкій шафі у свої ряди,

Стоїть і тихо спрагою іскриться,
Бо ще за рік не бачила води.
І пані Герта все мандрує в кухні -
В своїм чотирокутнім кораблі,
Який знайшов у цім містечку бухту,
Найкращу із відомих на землі.
Їй так же само платять за квартири -
За п'ять вузьких нетоплених кают.
Війна кінчилась, слава Богу, мирок,
І, очевидно, буде знову gut.

Все, як було за зчовганих порогів,
До чого рід її віддавна звик:
Є клапоть неба, сірого й [illegible],
Шпилем зухвалим розп'ятий [illegible],
Є брук завулків, туго перевертий;
І сивих ялит вугласта довга тінь;
І данина одвічній гості смерті -
Кладовище
з десятком поколінь.

11-16.2.1946.



Володимир БЛАВАЦЬКИЙ

Моя праця з Лесем Курбасом

Уривок із споминів

Про те, що творилося на Совєтській Україні після закінчення наших Визвольних Змагань, до нас, на Західню Україну, долітали тільки скупі й непевні вістки, а зокрема про тамтешній український театр ми мали дуже туманне уявлення. Ми знали, що геніяльний син Галицької землі Лесь Курбас повів український театр зовсім новими мистецькими шляхами, що осягнув він величезних успіхів у своїй роботі, але в чому була суть і істина цих нових форм мистецтва, ми не знали.

Тож із зрозумілим захопленням і радістю я прийняв у 1926 році пропозицію переїхати на працю в Харків, до театру "Березіль", до цього театру, який очолював сам Лесь Курбас, до цього мистецького колективу, де в той час творилася нова українська театральна культура.

Не буду займати увагу читача всіми перипетіями й митарствами, неодмінними для того, хто хотів тоді з Галичини дістатися на другий бік збручанського муру. Я поборов усі труднощі і перешкоди і одного чудового червневого дня опинився в столиці України Харкові...

У Харкові я застав тільки директора "Березоля" Дацькова і від нього довідався, що театр під цей час перебуває на дачі біля Одеси, де протягом кількох літніх місяців підготовлятиме новий репертуар. Курбас цими днями повертається з закордонної "командіровки" до Берліну й Праги, тож мені найкраще буде підождати його тут таки в Харкові і згодом переїхати до Одеси, бож підготовна праця театру все одно почнеться там тільки з приїздом Курбаса.

Кілька вільних днів я використав на оглядини Харкова і, передусім, театрального будинку, де містився "Березіль". Мушу признатися, що мені, галицькому акторові, що звик до маленьких сценок нашої провінції, заімпонувала велич харківської сцени і я з страхом і внутрішнім тремтінням думав про момент першого виступу на її дошках.

Лесь Курбас справді приїхав до Харкова через кілька днів, і я в перший раз мав змогу бачити його. На того, хто вперше зустрівся з Курбасом і говорив з ним, його поява мусіла справляти глибоке враження. В міру ближчого знайомства з ним це перше враження поглиблювалося, і ви цілковито опинялися під впливом і чаром цієї небуденної людини. Його сиве волосся дивно контрастувало з повними молодечого вогню очима та надзвичайно інтеліґентним молодим обличчям. В балачці зі мною він увесь був, очевидячки, під враженням своєї недавньої подорожі по Европі. Познайомившися в довгій і теплій гутірці з моїм мистецьким минулим, він порадив мені негайно їхати до Одеси, обіцяючи швидко там з'явитися.

На двірці в Одесі мене зустрів мій старий знайомий Мар'ян Крушельницький, артист "Березоля", та відвіз на т.зв. Великий Фонтан, на захід від Одеси, де в кількох віллах примістилися березільці.

Властива праця над підготовою нового репертуару почалася не зразу. Після приїзду Курбас кілька днів розповідав своїм співробітникам враження з закордону. В дуже цікавій формі, що приковувала увагу слухачів, він аналізував мистецьку творчість за кордоном, її позитивні й неґативні сторони. Ці прецікаві змістом, сповнені дотепом і глибокими думками доповіді Курбаса вказували, як треба провідникові творчого театрального колективу працювати над поширенням світогляду акторів, як можна і треба зацікавлювати їх всесвітніми мистецькими проблемами і не давати їм змоги обмежувати себе тільки на питаннях їхніх творчих буднів, вульґарно кажучи; вариться у власному соку.

Цих кілька днів перед початком проб дозволили мені познайомитися з акторським і режисерським колективом "Березоля".

Крім Курбаса, режисерами театру були ще Борис Тягно і Бортник.

Провідними акторами тодішнього "Березоля" були М. Крушельницький, Й.Гірняк, М.Мар'яненко, Долінін, Л.Сердюк, Балабан, С.Шагайда, Антонович та Мілютенко. З жінок Н. Ужвій, В.Чистякова, Н.Титаренко та Бабіївна. А.Бучма працював тоді в кіні і тільки іноді з'являвся на Великому Фонтані. Треба ще згадати про прекрасного художника Вадима Меллера і завідувача музичної частини талановитого Б. Крижанівського.

Це, так би мовити, світила "Березоля", але поруч із ними був ще цілий гурт, витренуваний у твердій курбасівській школі, талановитої молоді, з якої кожна і кожний могли завдяки своєму вмінню й мистецькій культурі зайняти чільне місце в першому-ліпшому українському театрі. Та всі вони більше цінували скромніше становище в "Березолі" та важку творчу працю в ньому, ніж дешеві успіхи в іншому менше вартісному колективі, тим більше, що просто фанатична відданість і безмежне довір'я до свого мистецького провідника ціхували кожного березільця без винятку.

Лесь Курбас почав підготовну працю над п'єсою Ґ.Бюхнера "Войчек". Головні ролі в цій поставі він доручив С.Федорцевій, Й.Гірнякові, М.Крушельницькому, С.Шагайді, Балабанові й мені.

З дуже тривожним почуванням почав я свою працю в "Березолі". Обставини так склалися, що я не мав можливости побачити хоч одну виставу цього театру, яка б дозволила мені бодай поверхово познайомитися з методами мистецької праці та засобами акторської гри "Березоля", одне слово, мати хоч би й примітивне уявлення про те нове мистецтво, яке зродилося й культивувалося в цьому передовому театрі України. Та прекрасні вказівки Курбаса під час перших проб "Войчека" швидко розвіяли мої сумніви, і я з захопленням поринув у кипучу й хвилюючу творчу роботу, що полонила кожного, хто мав щастя працювати під проводом цього великого режисера.

Кожна проба, ведена Курбасом, була, без перебільшення кажучи, справжнім мистецьким пиром, і нам, акторам, просто годі було зрозуміти, звідки береться в нього стільки блискучої

видумки, стільки фантазії та вміння часто одним словом, одним доцільним жестом відкривати акторові найнесподіваніші шляхи реалізації сценічного образу. Кожна нова п'єса, виведена Курбасом, була розв'язанням нової режисерської проблеми, була кроком вперед українського театрального мистецтва, цеглиною в будові нової, модерної української театральної культури. Відсотками творчого досвіду "Березоля" жили тоді в більшій або меншій мірі всі театри Совєтської України.

Нічого випадкового не було в праці над ролею актора-березільця, все мусіло бути продумане до подробиць, довершене важким трудом і зафіксоване. Акторам-ремісникам не було чого робити в "Березолі". Хто не вмів сам творчо працювати, хто не мав змоги самостійно розв'язати доручених йому режисером завдань, той не міг знайти собі ніякого застосування в курбасівській творчій громаді. Інша річ, що Курбас умів віднукати й розвинути в актора ті творчі можливості, ті заховані риски його таланту, про які сам актор цей не знав і яких без допомоги цього небуденного режисера не зумів би ніколи проявити. Проби Курбаса, його доповіді на різні мистецькі теми були одночасно ніби високою драматичною школою, і я завжди буду дякувати долі, що дозволила мені користуватися вченням найбільшого в історії українського театру режисера.

Фахова аналіза методів праці Леся Курбаса з актором та всебічне розкриття т.зв. "системи Курбаса" вимагали б окремої наукової праці. "Курбас - новатор у режисерському розв'язанні вистави", "Курбас і його праця над акторським образом", "Курбас і його вплив на українських драматургів" - це були б головні розділи цієї наукової студії. Постараємося нашими скромними міркуваннями на ці теми в майбутньому ще не один раз зайняти увагу читача цього журналу і цим може хоч трохи заповнити цю прогалину і ту незаслужену й болючу мовчанку про цього велетня відродженого українського театру, яка досі панує в нашій дослідній літературі.

Усім, хто колинебудь зустрівся в творчій праці з Лесем Курбасом, не вільно мовчати про того, хто створив новий тип українського актора, що володіє всіма засобами новітнього сценічного мистецтва, хто створив театр, який нарівні з найпередовішими театрами світу 1/ шукав і знаходив нові форми і новий зміст вияву своєї творчости, хто нарешті вивів український театр із загумінкового етнографізму на широкі шляхи творчости всесвітнього маштабу.

У ряді великих реформаторів европейського театру Лесь Курбас займає не останнє місце, і наукова аналіза його великого діла це обов'язок наш перед історією.

2.

Писати про Курбаса-режисера, Курбаса-творця, про його працю з актором, аналізувати методи й засоби його режисерської праці - це не легке завдання. Найбільшою трудністю

1/ Нагадуємо в зв'язку з цим маловідомий факт, що на Міжнародній Виставці в Парижі "Березіль" дістав тоді почесний диплом. Примітка редакції.

для критичної аналізи "системи Курбаса" є сама духовна структура цього найбільшого реформатора українського театру. Здавалося б найлегше розкрити таємниці мистецької майстерні Леся Курбаса, зупинившися на одній з постав його, із тих, які мені довелося бачити, проаналізувавши її від перших проб аж до моменту прем'єри, - і перед вашими очима вирисувалася б мистецька сильветка Курбаса пластично й рельєфно. Та ледве чи цей шлях був би правильний.

Річ у тому, що режисерський талант Курбаса такий широкий і багатогранний, так він перебував у вічному шуканні, до того різний був його підхід і засоби інсценізаційного розв'язання кожної нової постави, а разом з тим і інші методи праці з актором, що аналіза однієї постави дала б дуже неповний і однобічний образ творчости великого мистця. Постараймося мозаїкою відірваних і може на перший погляд хаотичних картинок з різних постав Леся Курбаса дати спробу синтези творчої праці Курбаса над спектаклем і над актором.

Мені довелося працювати в "Березолі" на тому етапі творчости Курбаса, коли проминув уже час конструктивізму і біомеханіки та експериментальні шукання в тому напрямі, і "Березіль" перейшов на позиції так званого "умовного реалізму". Я бачив тільки одну поставу Курбаса, інсценізовану на принципах конструктивізму, а саме "Джімі Гіґґінза" /сценічна переробка Курбаса відомого роману А. Сінклера/. Не знаю творчого процесу цієї постави, не знаю, як вона народилася, бо довелося мені бачити її вже як готовий спектакль, відновлений у репертуарі "Березоля" з нагоди якогось державного свята. Та все ж таки, шукаючи синтези творчости Курбаса, не можу не згадати про "Джімі Гіґґінза", а певніше про одну сцену з цієї постави, сцену, якої, на мою думку, самої вистачило б на доказ геніяльности Курбаса, коли б навіть усі інші сліди його режисерської творчости затерлися і пропали.

Маю на увазі сцену божевілля Джімі! По кону у змінному ритмі кружляють сірі постаті... Це - думки Джімі... Вони подають свої репліки то повільно, ніби з трудом їх родять, кружляючи з якоюсь тягучою монотонністю, то знову метушаться в гострих, гарячкових, хаотичних і уривчастих рухах, репліка репліку збиває, одна одній суперечить і нарешті постаті застигають у безвладі і мовчанці, ніби нараз у голові Джімі - порожнеча і темінь... В кульмінації сцени думки кидаються на Джімі, він потопає в сірій масі, і чути тільки його божевільний регіт! Джімі збожеволів... Авторові цих рядків доводилося бачити, крім українських, багато передових европейських театрів, та він не бачив нічого рівного чи схожого силою мистецької вигадливости і режисерської майстерности й фантазії, як ця Курбасова сцена божевілля Джімі. Мимо мистецької яскравости й досконалости вона могла б послужити психіятрові для вивчення процесу божеволення людини.

Аналізуючи творчість Курбаса, треба відзначити передусім величезний вклад праці і підготовних студій ще перед початком реалізації творчих задумів, себто перед моментом конкретної роботи з акторами. Його таланту і великої

режисерської практики могло б вистачити для створення прекрасного спектаклю, та він поглиблював їх важкою та впертою працею над матеріялом кожної нової п'єси, і в першій зустрічі з акторами, зайнятими в виставі, коли виголошував їм так звану режисерську декларацію, вся режисерська конструкція постави, її плян були в нього до найтонших деталів продумані і установлені. Пояснивши акторам у режисерській декларації плян, мету і мистецькі завдання постави, ключ для її розв'язання, Курбас починав найважчу, мабуть, і найважливішу для постави працю шукання акторських образів. До розкриття акторських образів Курбас доходив різними методами і неоднаковими засобами.

Працюючи над поставою "Войчека", Бюхнера, Курбас давав акторам для опрацювання тексти сценок не з п'єси, а видумані, які краще, ніж текст драматичного твору, уможливлювали акторові знайти правильний образ ролі. Пророблені сценки актори демонстрували режисерові для виправлень і дальших напрямних. В цій праці Курбас дивував найдосвідченіших акторів своїм знанням і винахідливістю. Для маленької ілюстрації згадаю свою працю з Курбасом над сценічним образом доктора в "Войчеку", якого мені довелося грати. На одній з проб щойно згаданих експериментальних сценок виникло питання, як ходить на сцені цей доктор, бо його хода мала в цьому випадку вирішальне значення для розкриття акторського образу. Пригадую, що тоді Курбас показав нам не менше, як тридцять різних виглядів ходи доктора, шукаючи правильної й доцільної.

В іншій п'єсі ключем розкрити акторський образ був розслід, що ділялося з даним персонажем до моменту його появи на сцені, його, сказати б, уявлена передісторія та його доля після закінчення п'єси. В іншому випадку, при сприятливому тексті п'єси, наприклад, у "Народному Малахії" шукання акторських образів відбувалося вже в самому процесі праці над матеріялом п'єси. Ніяких шабльонів, ніякої сухої рутини Курбас не застосовував і не визнавав в цих шуканнях. Кожна нова п'єса - це нова мистецька проблема і нові шляхи розв'язати цю проблему.

Праця над шуканням сценічного образу і удосконаленням та поглибленням знайденого не припинялася аж до моменту прем'єри. Під час мого перебування в "Березолі" я мав нагоду двічі бачити, як Курбас, переглядаючи і контролюючи роботу інших режисерів "Березоля" над поставами п'єс, змусів акторів ґрунтовно змінити сценічні образи. Це було в п'єсі "Яблуневий полон" Ів. Дніпровського /постава режисера Я. Бортника/ і в п'єсі "Бронепоїзд" Всеволода Іванова /постава режисера Б. Тягна/. Актори Антонович, граючи матроса в "Яблуневому полоні", і Долінін, відтворюючи провідника сибірських повстанців в "Бронепоїзді", пішли лінією найменшого опору, вдаривши в резонерські героїчні нотки, та ефектно акцентували в своїх акторських образах патос революційних персонажів. Як же діяметрально іншими побачили ми Антоновича і Долініна в цих ролях після короткої, індивідуальної праці з ними Курбаса. Він пересунув усю вагу і акцент образів з зовнішньої площини в унутрішню, вишукав і підкреслив ці моменти в дії згаданих

персонажів, де вони не патетичні промовці, а звичайні люди з усіма хибами й помилками, і завдяки цьому вони стали переконливіші, глибші і, що за тим іде, більш мистецькі.

В цій праці Курбас не дозволяв березільським акторам керуватися тільки підшептами їхнього акторського "нутра", іти за голосом надхнення, - інтелект, розумове шукання ключа до розв'язання сценічного образу було доконечною умовою праці актора-березільця.

Плянування, проблема руху актора і маси на сцені, так звана мізансцена, творила залізну конструкцію кожної курбасівської постави. В цьому він був неперевершений майстер! Ви могли б робити фотографічні знимки довільного моменту кожної вистави Курбаса і переконались би, що розміщення й ракурси акторів і маси на сцені завжди творять гармонійну і закінчену художню композицію. Зокрема володіння масою на сцені Курбас довів до висот небаченої досі майстерности. Знову доводиться згадати його працю над "Вомйчеком". Одна з сцен п'єси відбувається в ярмарковій буді, куди входять глядачі, щоб дивитися на виступи ярмаркових "артистів". При піднесенні завіси сцена хвилинку порожня, та відкриваються входові двері, і на сцену з шумом і гамором вбігають глядачі і займають свої місця. Починаючи першу пробу цієї сцени, Курбас пояснив кожному акторові, учасникові масовки, як він вбігає на сцену, яким шляхом і в якому ритмі він доходить до свого місця. Учасників масовки було коло п'ятдесяти. Нам, що приглядалися пробі, важко було уявити собі, щоб не постало замішання й хаос, коли рушить маса, такі різні й складні завдання дав Курбас кожному поодинокому учасникові її. На знак режисера вони рушили... Ми бачили одну хвилину строкату інтересну метушню вбігаючої публіки і... вже сиділи всі, немов на знак чародійної палички, на своїх місцях. Прецизія і майстерність цього просто приголомшили акторів, які приглядалися цій сцені, бо ми розуміли, скільки, крім таланту, важкої праці вклав Курбас у підготування сцени. Таких прикладів майстерного володіння простором сцени і людським матеріялом можна б навести безліч, аналізуючи всі постави Курбаса.

Правда, важливим фактором, що скріпляв творчу снагу Курбаса, був тренований, розумний і свідомий своїх завдань акторський ансамбль "Березоля". Старі театральні "практики" в інших театрах України часто-густо глузували з того, що березільці з наказу Курбаса мусіли вчитися жонглювання, ходіння по дроті і інших циркових "дисциплін". Плекання фізкультури було обов'язкове для кожного актора "Березоля. Дивоглядом здавалося вивчення таких непопулярних на совєтській Україні в ті часи модерних танців на зразок чарлстона, шімі, фокстроту чи танґо. Все це були засоби для однієї мети: кожний березільський актор мусів досконало володіти своїм тілом! Окремі фахові педагоги працювали невпинно над досконаленням голосових спроможностей березільців. Їхній духовний і інтелектуальний розвиток, їхній мистецький світогляд збагачували часті глибокі змістом доповіді Курбаса на різні мистецькі теми. Він сміливо креслив перед своїми співробітниками ті шляхи, якими прямувати мав український театр, ті шляхи, ідучи якими "Березіль" став одиноким і неповторним мистецьким явищем, за-

підняли український театр на десятки років вперед своїми ідеями й досягненнями.

Та поруч праці над актором найважливішим і основним у праці Курбаса було те, що кожна його постава - це було розв'язання якоїсь театральної проблеми, це був крок вперед українського театру, це було збагачення можливостей і засобів цього театру. Не раз ці речі не доходили до глядача, він не розумів, у чому справа, і постава, говорилося, "не мала успіху" у глядача, він її не "сприйняв". Наприклад, "Золоте черево" Кромелінка, якого постава була побудована на так званому "звуковому пейзажі". 1/ Та це ні в якому разі не зменшувало вартости і ваги цих вистав. Їх значення не залежить від такого чи такого сприймання глядача, доброго чи поганого мистецького смаку випадкового спочивача, на працю й досягнення Курбаса ми дивимося сьогодні вже з перспективи часу.

Немаловажливий вплив творчої індивідуальности Курбаса на тодішню драматургію, зокрема на найбільшого нашого драматурга Миколу Куліша. Ми знаємо час початків творчости Миколи Куліша, коли він стояв близько до театру ім. Івана Франка, який очолював Гнат Юра. Тоді зродилася між іншим п'єса Миколи Куліша "97". Та цей назверх дуже " ррреволюційний", а по суті архіміщанський театр не надовго затримав під своїм впливом передового нашого драматурга. Він шукає творчого зв'язку з Курбасом і знаходить його! У тісній співпраці з "Березолем" родяться такі шедеври нашої драматургії, як "Народний Малахій", "Мина Мазайло", "Маклена Ґраса" і нарешті корона творчости Миколи Куліша "Патетична соната". Ми заризикуємо висловити погляд, що без Леся Курбаса не було б Миколи Куліша, такого, яким він увійшов в історію української літератури.

Я хотів би, щоб ці мої скромні намагання кинути жмут світла на творчість Леся Курбаса /чого досі, на жаль, ніхто не зробив/ були тільки початком висвітлення цієї теми і щоб вони зламали мовчанку тих театральних діячів, які зможуть більше й ґрунтовніше висловитися про творчість великого мученика за справу українського національного передового театру. Мені судилося тільки розмірно недовгий час - не цілих два роки - працювати в "Березолі", і ці рядки я вважаю тільки за скромне і недосконале сплачення обов'язку вдячности за ту науку і досвід, яких я набув у співпраці з геніяльним режисером.

Жаль і сором, що про цього велетня нашого національного театру майже нічого досі не писалося. Хай же ця моя спроба започаткує цілий ряд статтів і критичних праць про Леся Курбаса. Це наш обов'язок перед нашою культурою!

1/ Постава "Золотого черева" була першою виставою "Березоля" в Харкові. Цілком не сприйнята незвичним до метод театру глядачем, вона втрималася в репертуарі яких два тижні. Але далі "Березіль" своєю послідовною мистецькою лінією зумів виховати харківського глядача, і такі постави Курбаса, як "Пролог", "Мина Мазайло", "Народний Малахій" ішли роками десятки і сотні разів. Примітка Редакції.

Хроніка

З'ЇЗД МУРу В АШАФФЕНБУРЗІ

З'їзд МУРу відкрив 21.грудня пополудні В.Домонтович. На першому засіданні прочитано доповідь Уласа Самчука "Велика література" і доповідь Юрія Шереха "Стилі сучасної української літератури на еміґрації". Обидві доповіді видрукувані в цьому Збірнику.

На ранковому засіданні 22.грудня 1946 р. головує Улас Самчук. З привітанням від Центрального Представництва української еміґрації виступив представник його.Далі заслухано привітання від Єпископа Мстислава і від проф.Куселі. Доповідь під назвою "Роздум з нагоди сторіччя Кирило-Методіївського Братства" прочитав Володимир Шаян; доповідь частково видрукувана в журналі "Нова епоха". З доповіддю "Про завдання української поезії" виступив Іван Багряний. Далі Юрій Косач виголосив доповідь на тему "Криза сучасної української літератури".

На вечірньому засіданні головує Юрій Косач. Надійшло привітання від проф.Дмитра Дорошенка. Ігор Костецький прочитав доповідь "Проблема українського реалізму XX.сторіччя." Доповідь буде видрукувана в 2.Збірнику "МУР".Після того почалося обговорення доповідей.

Борис Подоляк. Дуже приємно відзначити, що після шести років страшної війни письменники знов зібралися для обговорення творчих справ. Доповіді висловили думки й бажання епохи. Вони вказують на перспективи. Але годі говорити про реалізм. Це термін, який ні до чого не зобов'язує, що не визначає шляху мистецького руху. Шукання мистецьких обріїв великої літератури - ось наш шлях. Стиль активного романтизму дає змогу вільно схоплювати в синтезі життя епохи. Він може стати нашим знаменом.

В.Домонтович. З'їзд є спроба письменників самоорганізуватися. В усіх доповідях є багато спільного, хоч доповідачі не умовлялися про це. В цьому запорука можливости єдиного мистецького руху, що охоплює найрізноманітніші творчі індивідуальності. Ми не еміґранти. Ми посли українського народу, що прийшли на захід. Саме ми є носії психологічної Европи. Світова література це література великих ідей. Такі ідеї несе сучасне українське письменство. Ми стоїмо коло воріт світової літератури. Наша література мусить бути вільною, але організованою. Боронити ми повинні ідеї, а не установи.

Улас Самчук. Я гордий з того, що в таких обставинах ми все ж робимо справу. Тон шукання позитивного є позитивною рисою нашої дискусії. Питання сюжету й стилю не істотні. Кожний письменник може вибирати собі реалізм чи інший напрям. Важливо, щоб наша література була глибокою й ідейною, щоб вона брала участь

у будуванні суспільства творенням кращих шляхетних душ. Література наша багато зробить для України. На цьому з'їзді щирість є найкращий вияв спільних бажань. Ми різні формою, але ми єдиний мистецький фронт. Ми не еміґранти, а народ у поході!

Володимир Шаян. Повороту назад не може бути. Треба включити минуле в нову творчу синтезу. Митці МУРу повинні стати на шлях священодіяння. Цим вони відрізнялися б від мертвих душ. Промовець закликає українських митців до експансії за кордон. У культурної

Василь Барка. Сподіваймося, що поділи на реалізм, романтизм, клясицизм тощо відступляться перед загальним поняттям - поезія. Поезія має воскресити первісну єдність свою. Передчасно ховати Европу. Гасло нового конкістадорства - це гуманізм уграбунку. Межі поетичної творчости нема. Де межа живої душі, там і межа поезії.

У своєму кінцевому слові Юрій Шерех відкидає поставу питання: лірика чи героїка, Европа чи Україна. Треба не чи, а і. Европейським письменником можна стати лише бувши українцем. Якщо ми будемо копіювати Европу, ми приречемо себе на провінціяльщину. Стверджуючи себе як українських письменників, ми здобудемо місце й пошану Европи. Не можна диктувати жадних стилів. Лише в одному ми всі можемо ставити суворі вимоги: наше мистецтво повинно бути українським, високого рівня і не повертатися назад.

На ранковому засіданні 25.грудня головує В.Домонтович. Обрано комісію для складення резолюції в складі: Самчук, Домонтович, Подоляк, Костецький.

Звіт про роботу Тимчасового Проводу МУРу читає Юрій Шерех.

Об'єднання українських письменників МУР постало 25. вересня 1945 р. в Нюрнберзі заходом ініціятивної групи в складі: Іван Багряний, В.Домонтович, Юрій Косач, Ігор Костецький, Іван Майстренко і Юрій Шерех. Ініціятивна група склала декларацію МУРу і виробила список літераторів, яких вона вважала за доцільне запросити до числа членів-засновників МУРу. Цей список складався з 38 осіб.

Обраному Тимчасовому проводові в складі: Іван Багряний, Ігор Костецький і Юрій Шерех, до якого незабаром кооптовано ще В.Домонтовича, доручено виконати такі завдання:

1. Відшукати осіб, заведених до списку, встановити з ними контакт і запросити їх до МУРу.
2. Опрацювати проєкт статуту МУРу.
3. Виявити можливості видавничої праці й по змозі наладнати видання книжок.
4. Встановити контакт з центральними громадськими організаціями української еміґрації з тим, щоб вони визнали МУР.
5. Підготовити й скликати з'їзд МУРу.

Відшукання осіб, що їх запроєктовано запросити в члени-засновники МУРу, показалося в обставинах повоєнної неналагоджености зв'язку річчю дуже складною.

До тепер не встановлено зв'язку з 6 особами.

Проєкт статуту опрацьовано ще в жовтні і розіслано членам МУРу.

У справі налагодження видавничої праці Тимчасовий провід МУРу працював у двох напрямах: складання видавничого пляну і налагодження зв'язку з друкарнями.

Щоб скласти видавничий плян, Тимчасовий провід МУРу опрацював анкету, що мала виявити архів і побажання членів МУРу.

На жаль, через недбайливість багатьох членів МУРу досі не всі анкети одержано, і тому не можна було зробити зведення.

Порядком налагодження зв'язку з друкарнями виявлено склад і можливості наявних друкарень. Спеціяльні переговори провадженo в справі друкарні в Реґенсбурзі. Її здобули два письменники-члени МУРу, і вони висловили бажання передати її МУРові. На це погодився був і Реґенсбурський комітет бездержавних українців. Була укладена відповідна умова. Одначе, через те, що водночас Реґенсбурський комітет заклав спеціяльну видавничу спілку сам, передача друкарні МУРові стала неможливою.

Зважавши на затрим справи з друкарнями Тимчасовий провід МУРу взявся за видання Малої Бібліотеки МУРу, фотографічним способом. Уже підготовано до друку кілька книжок. За згодою з членом МУРу Яром Славутичем його книга "Гомін віків" вийшла під маркою видавництва МУРу.

Загальне становище української видавничої справи в окупованій Німеччині дуже складне. Тому Тимчасовий провід МУРу ще не може похвалитися друкованою продукцією. Але всі потрібні перші кроки вже зроблено.

У справі контакту з центральними організаціями української громадянськости Тимчасовий провід МУРу виконав всі покладені на нього завдання. МУР визнано як провідну письменницьку організацію.

Скликання з'їзду зустрілося з великими труднощами через незнайдення багатьох осіб, що були в списку, і загалом через труднощі сполучення.

Усю свою працю Тимчасовий провід МУРу провадив без будь-яких коштів і технічної допомоги.

Безпосереднє наладнання творчого життя в середовищі самих письменників не належало до завдань Тимчасового проводу - цим має зайнятися майбутнє Правління МУРу. Одначе Тимчасовий провід радив місцевим групам мурівців організувати вужчі вечори, де читати і обговорювати нові літературні твори. Авдиторія цих вужчих вечорів повинна бути вибрана, але не замикатися на самих членах МУРу. Подібні вечори провадили фюртська і авґсбурзька групи.

Доповідь про статут МУРу зробив В. Домонтович. З'їзд затвердив статут одноголосно з такими додатками:

На пропозицію Володимира Шаяна додано формулювання про свободу слова й сумління членів МУРу. Членський внесок установлено в розмірі 1 марка на місяць плюс 1% одержаного гонорару. Встановити місце осідку Правління доручено самому Правлінню.

На вечірньому засіданні Улас Самчук прочитав проєкт резолюції. Його прийнято одноголосно. Текст резолюції такий:

Щодо відносин всередині нашого громадянства, яке опинилося поза межами своєї батьківщини, з'їзд українських письменників стверджує таке:

1. Занепад самоохоронної моралі серед мас нашого втікацтва. Наслідком такого стану є дріблення нашого громадянства на групи й групки.

Стверджуємо, що ми всі тут, на чужині, є само по собі одне ідеологічне й національне ціле. У всіх нас одна мета, одне духове обличчя, одна народна душа. Ділячися на групи, ми прозраджуємо брак довір'я до самих себе і даємо нашим противникам змогу вносити між нас розклад і дезорієнтацію. Визнаємо конечність політичної активности нашого громадянства, але вимагаємо високих і міцних моральних якостей тих, що ведуть провід, а водночас велику єдність діяння та солідарности в широких масах. Наш час вимагає від нас особливо зрозуміти ці чесноти.

2. Зокрема з'їзд стверджує послаблення в зацікавленні нашого загалу справами культури, зокрема літератури. Звертаючи увагу на це небажане й загрозливе наставлення частини нашого громадянства, з'їзд висловлює свої міркування в двох напрямах:

а/ До творців і співтворців нашої літератури - піднести свій престиж щодо самих себе і щодо оточення, серед якого вони діють;

б/ До громадянства - проявити більше тих великих моральних і шляхетних чеснот, які сприятимуть появі високовартісних творів нашого мистецтва, зокрема мистецтва рідного письменства.

З цього випливає: творці художнього слова не повинні послаблювати пильности при виконанні свого почесного обов'язку перед батьківщиною й народом. Не принижувати свого покликання заміною його на якісь інші заняття, навіть коли б вони видавалися часово привабливішими, ніж тяжка і відповідальна праця над творенням нашого мистецтва. Суворо ставитись до чистоти своєї мистецької діяльности. Не піддаватись часто модним і недовготривалим ідеям, які у висліді впливають не творчо на хід праці письменників. Пам'ятати, що одиноким судією митця є його велика природа, а не якісь людські міркування, подиктовані пристрастю чи зарозумілістю. Намагатися служити інтересам свого народу в часі і просторі, пам'ятаючи про ту відповідальність, яку митець несе перед історією. Поводитися гідно і чесно при всіх умовах, особливо під час поневолення чи у ворожому полоні. Пам'ятаючи при цьому на свою гідність, честь і мораль як письменника і як людини.

Нашому громадянству звертаємо увагу - дивитись на суть рідної літератури ширше, глибше і великодушніше. Художня творчість вимагає щирого та шляхетного піклування і опіки. Звертаємо увагу наших політичних чинників на те, що неприпустимо застосовувати до окремих письменників часто нечесний натиск чи терор, якщо даний письменник належить до якогось іншого угруповання або є незалежний. Письменник потребує свобіднішого руху, і треба не спускати з у-

ваги, що він належить до ширшого угруповання - до цілого народу, а часто - до цілого світу. При цій нагоді згадуємо про видавців і видавництва. Нерідко ці останні намагаються використати письменника матеріяльно. Об'єднання письменників дбатиме, щоб видавництва та видавці знайшли гідну норму взаємин з письменниками.

3. Нарешті з'їзд закликає ввесь провід народу: його політиків, його науковців, його мистців, його священиків, його військових, його підприємців - у своїй чинності на чужині проявляти велику творчу мораль і мужнє ставлення до своїх обов'язків. Те саме стосується до широких мас нашого втікацтва. Чесність, вірність і братерськість - ось головні наші чесноти. Наша поведінка як одиниць творить у сумі своїй наше загальне моральне обличчя.

Така моральна постава дасть нам можливість перенести натиск людської злоби і виконати наш обов'язок перед нашою історією та перед усім людством, що прагне бути вільним так духом, як і тілом. Майбутність безсумнівно виправдає ці наші гасла і ці наші засади!

Для виборів Правління вибрано Виборчу комісію в складі: Михайло Бажанський, Оксана Лятуринська, Микола Сварожич. В наслідок закритого таємного голосування обрано Правління в складі: Улас Самчук, В.Домонтович, Юрій Косач, Ігор Костецький, Юрій Шерех; кандидати до Правління - Борис Подоляк і Іван Багряний. Ревізійну комісію обрано в складі: Василь Барка, Іван Майстренко, Володимир Порський; кандидат Софія Несич. У зв'язку з тим, що на з'їзді були не всі члени МУРу, ухвалено провести крайову конференцію в іншій місцевості з тим же в основному порядком денним.

Після заслухання привітання від табору в Ашаффенбурзі, яке проголосив проф. Аркадій Животько, і розгляду поточних справ з'їзд закрито.

ЛІТЕРАТУРНІ ВЕЧОРИ

На з'їзді українських письменників - членів і гостей МУРу - в Ашаффенбурзі відбулися два літературні вечори. Перший відбувся 21.12. о 7-ій годині вечером у великій концертовій залі табору, переповненій людьми, що нетерпеливо очікували виступу. "З книжками зле у нас" - говорили деякі професори гімназії. "Немає з чого вчити, і немає що читати. Побачите, скільки людей буде у нас на літературному вечорі - це ж у нас не-абияка подія".

Літературний вечір відкрив проф. Ю.Шерех. У надзвичайно змістовнім рефераті накреслив історичний шлях нашої літератури, аж до нинішніх днів, видвигаючи авторів вечора і синтезуючи їхню творчість.

Як перший читав Домонтович новелю про кошового Сірка, змальовуючи його в найбільш трагічному моменті. Юрба людей, яку він висвободив кров'ю своєю і своїх козаків - хоче повертати знову до привичного татарського полону. І коли всі ті, що знали Сірка, сподіваються спонтанного вибуху гніву, розчаровуються, бо обличчя отамана супокійне. Він велить пустити тих, які прагнуть повороту. Але в менті, коли юрба зникає за обрієм, він з козаками здоганяє її і виконує над нею смертний присуд. Момент рішення

- момент зловісного супокою Сірка - найвищий ступінь емоційного насичення новелі.

Козацьку тематику використовує поет Яр Славутич у віршах. Вірш Славутича позбавлений емоцій попередника, супокійно змальовує, характеризуючи різні типи - прудивуса, паливоду, побратимів. Оті відгуки трагічної минувшини вклав поет у сонетну форму, яку він вповні опанував. Поема про смерть Кальнишевського виблискує дуже бажаним в нашій поезії даром оповідання. Тонкість образів, різьбленість мови нагороджують брак патетики.

На закінчення першої половини вечора читав Ігор Костецький новелю, яка вражала змістовою насиченістю, але якій бракувало ще повної викінчености. Глибока психологічна зав'язка новелі, де два суперники, зірвавши націвський прапор, ведуть суперечку за першенство, бійка, і врешті суд примушує їх до компромісу й до подання руки. Цей мент засуджує їх обох на вічну ненависть і лишень смерть одного з них поєднує їх знову у побратимстві. Одначе психологізм Костецького сконцентрувався на двох постатях суперників, тим часом, як третя постать - дівчина Параска вийшла блідо й без виразу.

По короткій перерві читав Улас Самчук уривок із повісти: "Юність Василя Шеремети". Різьблена образовість буйної уяви юнака, багата палітра красок, позбавлена одначе живого темпераменту "Волині", робила враження майстерної але трохи статичної пластики.

У віршах Василя Барки глибока чуттєвість, підкреслена деякими демінутивними формами /які нова література засудила, як пересуд/ - є настільки прикметна творчості Барки, наскільки природним є у нього нахил до підпорядкування мистецького вірша формам народної пісні.

Вечір закінчив віршами та епіграмами Іван Багряний. Сильний підйом волюнтарного динамізму, патосу і їдкої іронії був гідним закінченням, мажорним акордом вечора. Між іншим читав Багряний уривок із поеми "Золотий бумеранг" /написаної в тюрмі/. Зміст цієї поеми - це коловорот сучасности. Тема зближує цю поему з поемою Юрія Клена "Попіл імперій" - але тільки тематично. У Клена немає темпераменту, яким виблискує поема Багряного. У Багряного бракує стислої конкретности і витончености, якою визначається ще нескінчена поема Клена.

Другий літературний виступ відбувся 23.12. о 1/2 7-й вечером. Почали його молоді поети, а саме: Гарасевич, Степаненко, Чорний, М.Ситник, Ганна Черінь, потім характеристику їхньої творчости подав критик Б.Подоляк.

Гарасевич читав "Білі строфи", пронизані де-не-де елементами неоклясики, потім читав деякі вірші із празького циклу, постійно зісилюючи динаміку образів. Вірші Степаненка звучали, як мелодійна пасторала, зокрема його любовна лірика є лірикою в повному розумінні цього слова. Юрій Чорний - поет неоклясичної Праги, добрий майстер перекладів із Рільке, Бодлера, Брюсова, Ередія, Горація, Марціяла, читав речі з циклу староєгипетської лірики, ду-

же збагачуючи тим самим тематичний діяпазон вечора. Варто підкреслити стислість виразу, при цьому багацтво епітетів і клясичну зрівноваженість. Юрій Чорний мав закінчити цикл молодих поетів, але надпрограмово виступили ще два поети, а саме Михайло Ситник і Ганна Черінь. Віршам М.Ситника можна закинути деяку розтяглість і брак культури. Одначе цей поет дуже актуальний тематикою просто з життя, хоч не позбавленою в тому випадку й деякої наївної простоти. Ганна Черінь читала не поезію - а "прозу" /за словами вправного конференсьє В.Домонтовича/. Авторка місцем дії своєї новелі вибрала Париж, а зміст узяла з життя проституції. Слаба змістова побудова, абсолютний брак відповідної психічної арґументації, і врешті-решт неуміння передати моменти, які мають бути залишені тільки догадливості читача, робили більш, ніж несмачне враження. Ганна Черінь - за пізнішим вияснениям Б.Подоляка - не мала читати цієї новелі, а аранжери вечора не знали перед цим цієї речі. А шкода. Мистецький престиж вечора був захитаний.

В програму другої половини вечора входили твори Юрія Косача. Його поезії читала артистка Львівського театру, п-і І.Лаврівська, прозу читав сам автор. Поезія Косача вийшла в рецитації трохи штучно, може з огляду на спосіб подання. Найкращою частиною вечора було читання уривків з драми про Бортнянського. Автор попередив своє читання вступом, в якому пояснив велике значення Бортнянського в історії музики, а зокрема в історії української музики. Твір Косача - це прекрасний зразок драми, випрацьованої до останніх деталів. Трагедія роздвоєння великого інтелекту /врештою, не перша в світовій літературі/ подана тут з якоюсь зовсім новою, стихійною силою. Захоплення, велике захоплення майстра, що має компонувати симфонію - раптом обривається. До нього приходить доручення писати гімн у честь царя, в той час, як його земляки захоплюються Мазепою. Для вразливої душі композитора завеликий дисонанс між великими творчими плянами нової симфонії і шабльоновим замовленням ненависного Петербургу. Крім того його знайома передає йому привіт від Бетговена - цього найбільшого й найсвятішого з мистців, від Бетговена, який досі вірить в геніяльну творчу силу Бортнянського. І де ця сила? Де цей творчий вогонь? Симфонія погасла під пустими фанфарами новонаписаного гімну, і Бортнянський чує, що вона погасла безповоротно. Боротьба розуму і серця доходить кульмінації, доводить його до божевілля, й він вибігає із своєї кімнати в холодну зимову ніч. Схвильована розмова його приятелів натякає на можливість смерти. В своїй драмі Косач змалював геніяльну постать композитора, якого вбила Москва, подібно, як вбивала багатьох інших наших талановитих людей, затягнувши їх у свої сіті.

Вечір закінчився двома короткими пращальними промовами, які виголосив інж.Кр[illegible]ніс від імени управи Ашаффенбурзького табору, й Улас Самчук від імени українських письменників.

Агор.

З'ЇЗД МУРу В АВҐСБУРЗІ

Другий літературний з'їзд членів і гостей МУРу відбувся в Авґсбурзі дня 28.і 29.1.1946 р. З'їзд почався о год.1/2 15 і був тільки програмовим повторенням Ашаффенбурзького з'їзду перед ширшою публікою. Новими тут були доповіді д-ра М.Шлемкевича, проф.Чапленка і д-ра О.Грицая. Від імени неприсутнього голови МУРу Уласа Самчука привітав з'їзд Б.Подоляк. Конференцію відкрив проф.Леонид Білецький,згадавши імена поетів та письменників, що згинули в другій світовій війні. Постанням і однохвилинною мовчанкою вшановано їх пам'ять.

Перший виголосив д-р М.Шлемкевич доповідь про світоглядові шукання. Живий світогляд - це порядок,система мислей, не тільки наукових, але й мистецьких і релігійних. Тим-то великі письменники стають співтворцями світогляду. Це в першій мірі відноситься до Т.Шевченка.Світогляд його творів - це світогляд українства 19.ст., це прапор революції 1917 і наступних років.

Залом революції був почином світоглядової кризи в українськім світі та поштовхом до провірки дотеперішних позицій і до нових шукань. В осередку стоїть проблема провідної верстви, зокрема проблема інтеліґенції. Українські письменники втягаються в боротьбу думок. Волюнтаризм, раціоналізм, проблема сильної людини - провідника - всі ті питання знаходять відгук і оформлення в письменстві.30-ті роки принесли нову кризу, друга війна поглибила її. Тож завдання сучасного мистця співпрацювати над викриттям і оформленням нового українського духового ладу.

По закінченні реферату проф.Дм.Дорошенко вітав з'їзд від Центрального Представництва Української Еміґрації.

Після короткої перерви засідання з'їзду йшло під головуванням д-ра Остапа Грицая. Після привітів від деяких українських організацій читав проф.Юрій Шерех реферат про стилі української сучасної літератури на еміґрації.Цей реферат у цілості видрукуваний в цьому збірникові.

Дня 29.1.1946 р. під головуванням проф.д-ра Ол. Бабія читав свою доповідь д-р Остап Грицай, нав'язуючи до реферату Уласа Самчука: "Мала чи велика література".Ця доповідь поміщена поруч з доповіддю Шереха в цій книжці. Опісля говорив редактор Шаян про всесвітню місію України і про індоевропейський ренесанс. Джерелом та огнищем культури є Індія. Зайво нам сліпо наслідувати Европу. Ми мусимо опанувати її здобутки, але нам треба мати своє обличчя,і свою пісню, якою б захоплювався Захід. Проф.Чапленко добачує в літературі два основні напрямки: романтизм і реалізм.Ці два напрямки діляться на піднапрямки. Підкреслює цінність реалізму, що дає відкриття дійсности в мистецькому творі.

Над рефератом Юрія Шереха про стилі сучасної української літератури на еміґрації відкривається дискусія.В дискусії беруть участь п-і Людмила Коваленко, д-р О.Грицай і ред.Штикало, який рівночасно привітав з'їзд від імени організації Українських Письменників і Журналістів Мюнхен-Карльсфельд.

Післяобідне засідання відкриває поет Багряний.Дискусія над рефератом Юрія Шереха продовжується. Степовий виступає

в обороні етнографізму, поет Тодось Осьмачка гостро виступає проти вапліятнства в МУРі, п.Маляр вертається до порушеного вже трактування поняття реалізму, д-р Витвицький говорить про значення музики і про впливи музичних ритмів на творення поезії, Майстренко виступає проти розподілу стилів на всякі "ізми" і робить закид доповіді Ю.Шереха, яка розглядає уламки всяких мертвих стилів. Директор театру Блавацький підкреслює брак драматичної літератури, заклика вчи українських письменників до співпраці з театром на полі драми.

Доповідь письменника Ігора Костецького буде в цілості поміщена в черговім збірнику.

Вечірнє засідання відкриває проф.Міяковський. Ред. Гошовський підкреслює вагу літератури для найменших - а саме вагу дитячої літератури. Потім Петро Сосуля звертає увагу на брак таких важних літературних жанрів,як сатира і байка. Пані Софія Несич ставить проф.Шерехові закид, що в доповіді він не згадав українських жінок-письменниць. Після коротких виступів пп. Василя Барки, Б.Подоляка й Ігора Костецького, гість з'їзду, Голова Ц.П.У.Е. В.Мудрий у довшій промові підкреслює вагу культурного об'єднання в Европі. В кінцевій промові проф.Юрій Шерех відповів на висунені проти нього закиди.

АВҐСБУРЗЬКІ ВЕЧОРИ

Коли доповідна частина Авґсбурзької конференції здебільшого повторяла програму Ашаффенбурзького з'їзду, то літературні вечори в Авґсбурзі мали дати нагоду поетам і письменникам,що не були в Ашаффенбурзі, виступити перед ширшою публікою.Лишень Ігор Костецький повторив свою новелю. Із старших письменників читали свої твори Ол.Бабій і Софія Несич.Із поетів виступали Леонид Лиман, Леонид Полтава, Микола Ситник, Юрій Буряківець. Іван Манило читав байки та епіграми,Ганна Черінь оповідання і епіграми.

Приємною несподіванкою був виступ гостя, білоруського поета, Мойсея Седньова.

З молодих прозаїків виступали: Гаран, Катерина Кандиба, Миргородський і М.Ярий.

ОБРАЗОТВОРЧА ВИСТАВА

Заходом образотворчої секції культ.-освітнього референту в Карльсфельді відбулася в січні-лютому ц.р. образотворча вистава. Участь взяло 14 мистців, виставляючи понад 150 експонатів. З нагоди вистави видано інформаційну брошуру в 4 мовах про досягнення українського пластичного мистецтва в останніх часах. Ширший огляд подамо в наступному збірникові.

ПИСЬМЕННИЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ З'ЇЗД

26.і27.березня ц.р.відбувся в Карльсфельді з'їзд працівників дитячої літератури, в якому взяли участь письменники й поети, які пишуть для дітей,та педагоги. У висліді ділових нарад створено Об'єднання Працівників Дитячої Літератури /ОПДЛ/ ім.Бориса Глібова,вибрано провід і намічено програму праці.

З'ЇЗД ТЕАТРАЛЬНИХ МИСТЦІВ 27.лютого 1946 р. о 9 год. 30 хв. в Авґсбурзі відкрився перший /установчий/ з'їзд творчих працівників українського театрального мистецтва.

При самому відкритті вшановано пам'ять полягли у цій війні українських мистців сцени. Потому прочитано ряд привітань з'їздові, в тому від братнього об'єднання МУР, від Української Вільної Академії Наук, редакцій часописів, культурних установ, від представників образотворчого мистецтва. З більшим словом виступив представник ЦПУЕ проф. Д.Дорошенко.

З трьох репрезентаційних виступів на з'їзді першим відбувся виступ В.Блавацького. Визначний театральний діяч схарактеризував стан українського театру на еміґрації. Заглянувши на мить у минуле, доповідач згадав про великі заслуги побутово-етнографічного театру, який, проте, в дальшому ході розвитку породив провінційне мистецтво, дефективно-наївне і неспівзвучне змаганням народу за політичну і культурну незалежність. Театральній гопако-соловейківщині поклала край революція 1917 року, момент переходу до державного творення. В царині театру революція висунула великого реформатора української сцени Леся Курбаса, і, не зважаючи на те, що перший етап загальноукраїнських змагань закінчився катастрофою, культурних здобутків української революції ніхто вже не знищить. Лесь Курбас "створив сучасного грамотного, поступового актора - актора-творця". Поряд із тим доповідач відзначив заслуги галицького театру в боротьбі за оновлення: театрів "Заграва", ім.Тобілевича, ім.Котляревського - цих предтеч Львівського українського театру.

Потому доповідач перейшов до основної тези свого виступу: потреба об'єднання творчих сил українського театру на еміґрації. Він піддав критиці низькопробний стиль повоєнних "ревій", оту псевдопропаґанду нашого мистецтва для чужинців. Гострий осуд дістали теапаскарі, сіячі халтури по таборах. Об'єднання кваліфікованих мистців має нещадно ревізувати низькосортну побутовщину, несмачну теашараварщину, яка тепер несподівано, але, зрештою закономірно переживає другу свою молодість. У взаємному обміні досвідом, в атмосфері товариської, але суворої критики повинно відсіятися все нефахове, все некваліфіковане: "нехай нас буде менше, але будуть лише професіонали".

Доповідач піддав критиці культурну політику в деяких наших таборах і рекомендований централею репертуар. Водночас доповідач заявив, що великі надії покладає на МУР, члени якого мають обов'язок творити для театру сучасну драматургію.

Завдання ОМУСу /Об'єднання Мистців Української Сцени/, як його трактував доповідач, полягає в селекції театральних сил, визначенні кваліфікації майстрів театру, наміченні нових шляхів розвитку, вихові мистецького молодняку, створенні небагатьох, але міцних і творчих колективів, репрезентації назовні та сприянні при можливому переїзді за океан. На думку доповідача, треба створити найближчим часом три основні колективи: драматичний, музичний / ідучи поступово від концертової групи/ та легких форм. ОМУС має

їх об'єднувати та координувати як центральна авторитетна організація.

Другим у черзі відбувся оригінально стилізований виступ З.Тарнавського. За дотепною зовнішньою формою крилася щира турбота за сучасну долю театральної музи, що її доповідач персоніфікував ім'ям Дульчинеї, об'єкту кохання театральних лицарів. Це символ чистого мистецтва, Антигона гелленського театру. Стародавній театр був тим шляхетним зв'язком, через який автор відкривав глядачеві нові ідеї та почуття. Театр вів за собою, а не йшов на припоні в маси. В нашому театрі теж є давні традиції - з тих часів,коли в "степовій Гелладі" муза діяла "під оригінальним псевдонімом Марії Заньковецької" і пригадувала численному глядачеві, "чия правда, чия кривда, і чиї ми діти".Але згодом "жрекиня стала куховаркою", запанував "байстрюк мистецтва" в шараварах і з пляшкою горілки в руках. Вихолощені заїманцями малороси насаджували театральну халтуру. "В батьківщині стало тісно", - ствердив доповідач. І поставивши запитання, що саме має брати з собою тепер український театр, вийшовши в широкий світ, він підвів до основної думки виступу, названого ним "єресями в обороні побуту": не відкидання традицій, але їх очищення й оновлення, подібно до того, як оновлювала їх співпраця Леся Курбаса та Миколи Куліша. Бо "Мина Мазайло" і "Патетична соната" це теж побут, але тільки побут на іншому етапі розвитку народу.Театр повинен знову стати театром: шукати суть нашого мистецького побуту. Не "ковбаса та чарка",а ренесанс побуту. Шануючи "жупан, шаблю й панцер лицаря війська запорізького",вигнати "байстрюка побутовщини" і "збаранілу драмгуртківщину",і тоді театральною нашою традицією "стріляти в презирливе обличчя Европи".

Пополудневе засідання відкрила третьою доповіддю дня, що її виголосив д-р М.Шлемкевич. Темою доповіді, яка справила сильне враження на слухачів глибиною думки та стрункою побудовою, було філософічне осмислення духу українського театрального мистецтва як породження емоційно-пісенного світосприймання. Тимто драматургія має для української духовости особливше значення. Поперше, вона виростає безпосередньо з найглибших глибин української душі, з її протоплязми: почувальної настроєвости, що знаходить відповідний собі вислів у пісні. І подруге, театральне мистецтво найбільш синтетичне, воно об'єднує в собі всі мистецькі галузі, тимто воно найбільш зближене до світогляду - філософії. А в кожній молодій нації на її світанні передує мистецьке почуттєве світовідчуття,а не суто раціональний світогляд. Отже, і ми, українці, тепер насамперед "від мистецтва чекаємо оформлення нашої духовости".

Доповідач зробив блискучу спробу виокреслити українську духовість як духовість почуття-пісні, схарактеризувавши первісний побутовий наш театр як живий примітив, і це є "не тільки прокляття наше, але й запорука творчости",бо тільки та нація здатна на творення культурних цінностей,яка видає з надр своїх такі живі примітиви. Примітив - це ніби база творення, і сила його в тому, що він віддзеркалює "ядро і

протоплазму духовости народу". Але здоровий примітив,"драма, що зродилася з нашої музикальности", народний театр - є тільки початком мистецтва, і місія українського театру в тому, щоб із нашої духової праматерії створити модерну драматургію.

Зразки такої української драматургії маємо в творчості Миколи Куліша. У "Мині Мазайлі" цей найбільший драматург 20-х рр. "із сухої лінґвістики творить музику", і з духу музики народжена вся його ж "Патетична соната".

Театр - єдине мистецтво колективне, єдине "що не потребує самоти". Переживши свого часу диктатуру автора, а з приходом Курбаса - диктатуру режисера, тепер театр приходить до синтези всіх своїх компонентів, і як мистецтво синтетичне повинен вести перед у процесі самоусвідомлення нації в її духовій творчості.

По закінченні доповіді відбулася дискусія. На з'їзді присутні були представники 12 осередків, що мають театральні колективи, і представники театру в своїх виступах порушували актуальні питання творчости та театрального побуту. Критика вистав по таборах, заклики до письменників, потреба створити теастудію, потреба встановити ортоепічні норми для єдиної української сценічної вимови, ставлення до "побутового" театру, відносини з таборовими управами та культурно-освітніми референтами, створення допоміжних кваліфікованих ансамблів, головне ж, - створення творчого об'єднання мистців сцени - це круг питань, дебатованих на з'їзді.

У кінцевому слові підсумував виступи В.Блавацький, ще раз, між іншим, підкресливши значення, яке має творча співпраця ОМУСу з МУРом.

Другий день з'їзду присвячено організаційним питанням: складання та проголошення резолюції, яку далі подаємо в головних точках, обговорення та ствердження статуту і вибір правління. Правління, кількістю 7 осіб, складене з найвизначніших діячів української сцени на чолі з В.Блавацьким, обрано відкритим голосуванням. Обрано так само ревізійну комісію.

РЕЗОЛЮЦІЯ Зібрані на З'їзді Діячів Українського Театрального Мистецтва, що відбувся 27-28.лютого 1946 року в Авґсбурзі, заслухавши доповіді та дискусії приявних, стверджують:

Хоч на терені американської зони діє в Авґсбурзі театр під мистецьким проводом В.Блавацького, що своїми високо-мистецькими виставами гідно держить прапор українського театрального мистецтва

Хоч деякі театральні групи стараються увійти на шлях правдивого мистецтва, маючи в своєму складі кваліфікованих і талановитих акторів чи режисерів -

Хоч більшості працівників українського театрального мистецтва дорога справа українського театру на еміґрації і вони, як можуть, виконують своє відповідальне завдання - одначе сьогоднішній стан театрального мистецтва на еміґрації в загальному не задовільний з причин:

1. Роздрiблення мистецьких театральних сил на поодинокi групи, шкiдлива дiяльнiсть яких має на метi не плекання мистецтва а комерцiю.

2. Брак зрозумiння потреби органiзованости вартiсних мистецьких сил, якi дiють самопас.

3. Пiдтримка, толерування та латання таборових фiнансiв з доходiв театральних груп на низькому мистецькому рiвнi, а то й без нього.

4. Шкiдливий вплив псевдомистецьких груп на глядача.

З'їзд, як перший з'їзд Дiячiв Українського Театрального Мистецтва на емiґрацiї, беручи на увагу повищий стан справи, признає потребу створити Об'єднання Мистцiв Української Сцени та доручає Правлiнню Об'єднання докласти всiх зусиль, щоб упорядкувати українське театральне життя та пiднести його на високий мистецький рiвень. Бо тiльки в органiзованнi та в повному розумiннi вiдповiдальности за свою працю всiх мистцiв української сцени - український театр на емiґрацiї сповнить поставленi перед собою високi завдання:

1. Високомистецькою поставою сценiчних творiв, своїх i чужих авторiв, виховувати глядача, та допомагати рости йому культурно.

2. Утверджувати його нацiональну свiдомiсть, збуджуючи в ньому любов до рiдного краю та нацiональних традицiй.

3. Високо пiдносити i боронити прапор українського театрального мистецтва серед своїх i чужих.

4. Посвятити себе в цiлому українськiй сценi.

5. Докласти всiх зусиль, щоб у скарбницю свiтової культури внести i українськi мистецькi надбання.



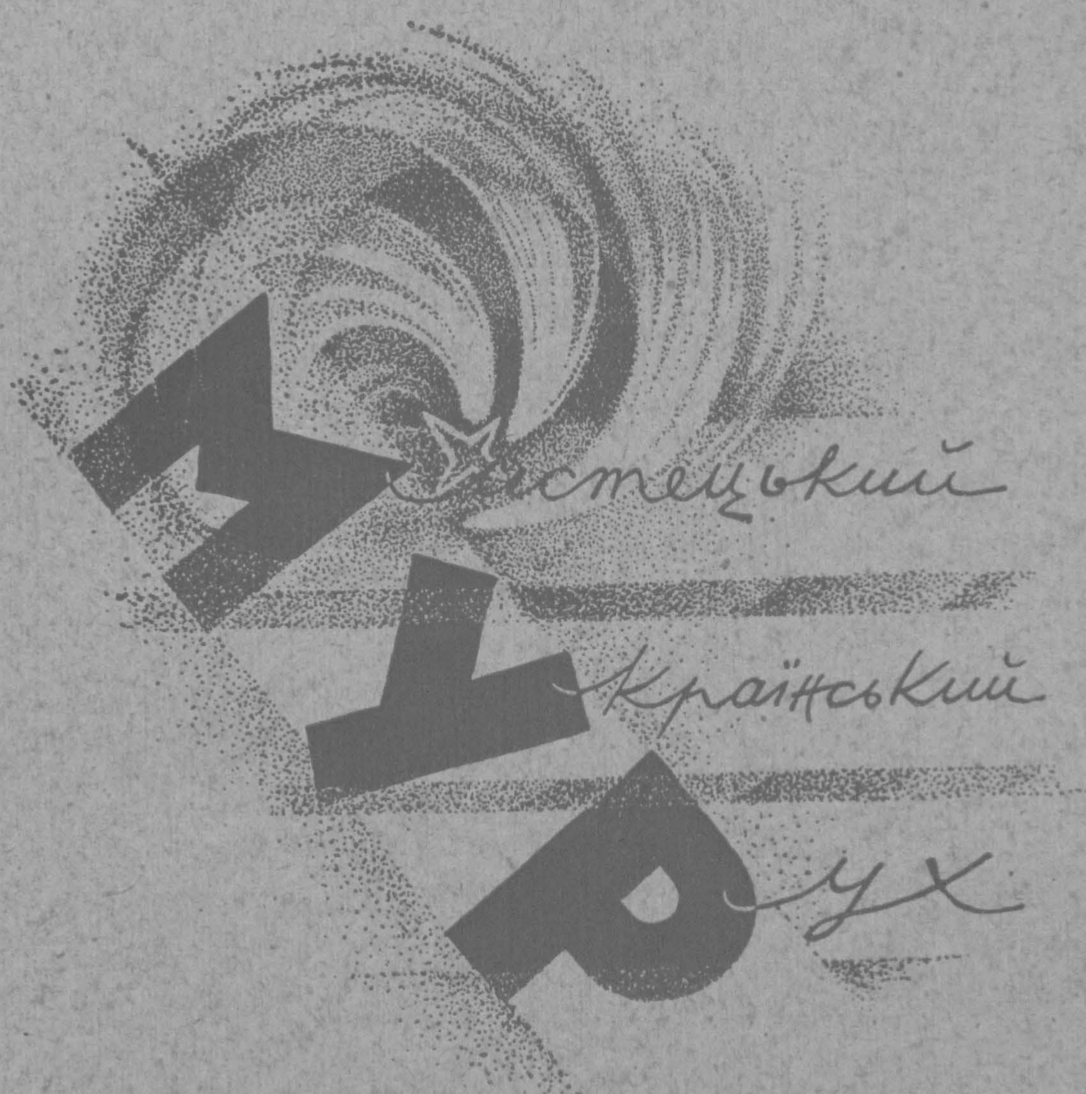
РЕДАКЦІЯ: В.Домонтович, М.Іванейко,
Борис Подоляк, Юрій Шерех.

Обкладинка мистця-маляра Е. Козака.

Листування до Редакції тимчасово посилати на адресу: Мюнхен, Ґрюнвальдерштр. 157 а, для М.Іванейка.

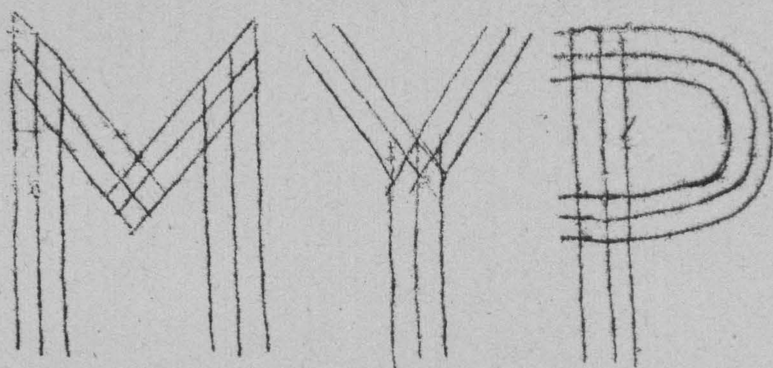
З М І С Т

- - -



2

На правах рукопису.



МИСТЕЦЬКИЙ УКРАЇНСЬКИЙ РУХ

ЗБІРНИКИ

ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ

ЗБІРНИК ІІ.

Мюнхен-Карльсфельд 1946.

Літературні покоління

Вечірка, де зібралось чимало письменників. Старших, молодших і наймолодших. Поважних і менш поважних. Саме так, як має бути.

Один з поважних читає свої твори. Авдиторія сприймає їх пожадливо - успіх великий.

Нарешті поважний скінчив, наступає перерва, і хтось просить молодшого автора прочитати "щось зі свого". Тоді поважний встає і демонстративно простує до дверей. Він не вислухав свого молодшого колеґи, він не спробував його "почути" і зважити.

Епізод другий: двоє молодих письменників приїжджають на свою конференцію до табору. Спізнюються. Їх приймає поважний старший письменник, який їм заявляє, що вже нема ані обіду, ані місця ночувати. Просить почекати, і ця справа буде поладнана пізніше. Починається своєрідний діялог. Падають гострі і невідповідні слова, нарік та образа. Молоді люди переконані, що це їх "затирають", упосліджують.

Побутові дрібнички, за які не варто згадувати? Можливо. У певних умовах, серед певних суспільно-громадських моральних норм такі явища не тільки дрібні, але і дуже виняткові. У нас, коли вдуматись, за цими дрібничками часто криється ціла проблема - от хоч би одна в тих, які умовлено сприймати як проблему "батьків та дітей".

Проблема батьків та їх наступників у різних виявах та з різними мотивами існували, існують і існувати будуть. Не тільки у нас, але і скрізь поза нами. Це вже правило. Ми тільки звертаємо увагу на мотиви проблеми. Так. Саме на це. Бо мотиви є різні, починаючи від того, як хто носить краватку, - і до різниці стилів, форм та ідей у мистецькій творчості. І нам якраз далеко не байдуже, які саме мотиви є чи можуть бути причиною колізії між нами, тут, у даному точно означеному середовищі.

Досвід років, які лишились поза нами, - років, повних згущеної трагіки, не міг не позначитись як на "батьках", так і на "дітях". Перші досить утомлені. Нотки еклезіястичного світосприймання виразні у більшости з них. Одні з них осмислюють це у філософському розрізі та відбивають як певні рефлекси в своїй творчості. Інші зберігають заповіти своєї теж бурхливої, хоч може не такої апокаліптичної юности в творчості, але шукають спокою та рівноваги в особистому житті.

Другі зазнали впливу війни дещо інакше. Передусім - найпримітивніше: вони не пройшли формальної школи, вони лишилися поза межами нормального навчання. Із останніх /іноді далеко не останніх/ кляс середньої школи, вони опинились не на університетській лаві, а просто в самій гущі шаленого виру, який знає тільки війна. Дехто робив спробу "далі вчитися", але як правило йому це не вдалося.

Так вийшло, що наша літературна молодь - називаймо речі своїми іменами - не довчилася.

Зате її життьова школа була аж надто всебічна. Треба було "пройти через життя". На молодь польовано. Для бога війни це була найспокусливіша річ. Треба було, як не пройти, - пролізти, продряпатись, викомбінувати. Пристосовництво і жикадтво були і бути мусіли складниками моралі цих своєрідно шліфованих людських вдач. Можна звати це деморалізацією, бо до цього й вело це "виховання" між бункером та всесвітньою брехнею.

Не говоримо тут про тих, хто сприйняв ці дві системи людської поведінки раз назавжди і остаточно. Такі одиниці є, є вони і в літературному оточенні. Ледве, чи в них щобудь путнього вийде. Цинізм, пуста зухвалість, душевна зрівничкованість ніколи ще не творили змісту мистецької творчости.

Далеко цікавіший інший тип, що є серед літературної молоді. Тип природного добору. Звіряча мораль, в якій вони мимоволі зросли, визначала і великою мірою визначає їхню зовнішню поведінку. Але внутрішньо вона виплекала у них інстинктовний протест, шляхетне, хоч часом наївне шукання вищої правди... Якоїсь правди, якої саме, - вони не завжди собі уявляють...

Коли перші - циніки і кар'єристи, то другі по-своєму трагічні. Необтесані, часом хамуваті у своїй зовнішній поведінці, вони в глибині душі ховають багато щирости та великої людської чесности. Це проявляється не тільки в їхньому особистому житті. Це помічаємо також у їхній нерідко повній схематичної проблематики творчості. Вони можуть розпикати людей ліктями, але їх духова істота - нить мімозно вразлива. Вони закриваються в собі не тільки на ворожі вияви, але й на дружній, - коли він не вмілий, - дотик.

І коли такі молоді письменники зустрічаються з повоєнною втомою літературних "батьків", вони сприймають її як байдужість до себе. Вони тоді повертаються тим зухвало-задерикуватим боком, як навчило їх життя, а це й собі справді відштовхує їх від старших... І тут починається "проблема".

Як же зробити, щоб була це тільки проблема, але не прірва? Найпростіша відповідь - стандартна відповідь. Вона звучить: хай молодь вчиться! Звичайно, тяжко навчитись бути письменником, але хай іде до звичайної школи. Туди, де вчать читати, писати і ... поводитись у товаристві.

Відповідь правильна чи, краще, могла б бути такою. Але тут уже делікатно втручаються "умови". Де та школа? Як учитись, коли зледащіла сама думка? Як всидіти на місці, коли перед тобою відкритий світ на всі боки і коли ти вибитий зі своєї колії, ніби трамвайний вагон з рейок? На це треба волі, скупчення духових сил в одному напрямі, ясности та відваги перенести свою ясність у конкретний, тривалий та потрібний чин...

Володимир Державин у статті з приводу Авгсбурзької конференції МУРу яскраво зазначує, що велика частина молоді з'їхалася на конференцію, "щоб дізнатися з компетентних уст, у чому саме полягає насьогодні оте соціальне

замовлення, а їм замість чіткого визначення генеральної лінії пропонують до уваги щось теоретичне, сугубо дискусійне і, головна річ, виразно позапартійне. Справжній скандал: ні резолюцій, ні переліку рекомендованих або заборонених тем, ні чітких організаційних висновків... З'їзд .. безпартійних попутників! Не серйозна справа, а якась літературна розвага...

"Був трагікомічний момент, коли відповідні кола руба поставили питання: а як МУР гадає виховувати літературний молодняк? - І шановний д-р О.Грицай ніяк не спромігся зі своєї европейської позиції зрозуміти - чого,власне, жадають ті симпатичні юнаки: чи їм атраменту бракує, чи паперу, чи затишного приміщення для студій? А ініціятори питання так само щиро дивувалися з його подиву:адже конче треба ідеологічно підкувати майбутню літературну зміну, щоб не виходило збочень та ухилів. Два літературні світи подивились один одному в очі - і розійшлись, сконстатувавши взаємне непорозуміння".

Звичайно, серед цих, мовляв "симпатичних юнаків"багато того, що підходить під категорію "плужанства". Але, не обговорюючи тут того, чи потрібний сьогодні цей термін, не можна заперечити, що серед тих юнаків є натури, яких не треба вбивати демонстрацією. Це засіб, але не позитивний. Їм треба допомогти, бо вони того заслуговують. Зрештою, при певній затраті енергії, як це показує безліч прикладів у минулому, вони і самі собі допоможуть.І, коли говорити про ті два світи, що про них говориться в наведеній цитаті, то, власне, рації не має ні один з них: ані той, що хоче, щоб з нього "зробили" письменника, ані той, хто проблему літературного виховання взагалі не ставить і не розуміє, як вона може стояти поза проблемою пера, паперу й чорнила.

Тим часом у житті, у нашому літературному побуті вже накреслюється розв'язання цієї проблеми - розв'язання просте, людське, без непотрібного "гонору" і канцелярських заходів і постанов.

Два молоді поети здружилися з третім, старшим, визнаним як один з найбільших наших майстрів слова. На перешкоді до цього було багато чого. І необтесаність молодих, їхні рухи, їхній спосіб висловлюватися, і " задавакуватість", і хто зна що. Молодих разила у старшого м'якість, і "панськість", і тон "трошечки згори". Їм чужа була його скептичність - наслідок довшого пережиття.

Але перешкоди переборено. Вони зуміли переступити через них. Їх з'єднала любов до мистецтва, до літератури. Вони однаково люблять те, що любити змушені природою - гарне і цінне. Старший поет завойовує молодших. Не проходить багато часу - і вони в його полоні - такому потрібному і приємному.Вони стають постійними його супутниками. Якось так усе це по-людськи і все дуже закономірно Хай молоді не все розуміли, але вони вникали в те, чого не могли зразу збагнути, і вони те збагнули дещо пізніше. Старший не читав їм лекцій поетики чи філософії, як це роблять у школі. Ні. Він "говорив з ними". Це давно знане говорення всіх часів і всіх майстрів до своїх учнів .

тих, які були в Атенах, старому Римі, і тих, яких зустрічаємо між руїнами Реґенсбурґу чи Франкфурту. Так творилися і нормально творитимуться мистецькі "школи". Одні з молодших наслідують і продовжують майстра. Інші, сильніші, - зуміють згодом вийти на власний цілком самостійний шлях творчости. І якщо ці молоді сядуть колись на університетську лаву, то це буде тільки бічним продовженням і формальним завершенням їхньої основної школи.

А чи дало це щось старшому майстрові? Думаємо, що так. Це не вплинуло звичайно на напрям його творчости, не витичило перед ним якихось нових шляхів, але це, мабуть, допомогло йому по-новому, молодше і свіжіше дивитися і бачити суть життя.

Ці стосунки - стосунки майстра до учня. Що б не говорили аматори індустріялізації, література завжди була і є індивідуальним надхненням і індивідуальною майстерністю. Надхнення - слово оклепане, але незаступне, - навчитися його не можна. Його треба мати. Майстерности можна навчитися тільки самому. Але в "науці" письменства, як і в науці життя як же добре, коли є авторитетний учитель, майстер, який учить кожним порухом руки, який запліднює кожним словом. Література не може бути ані фабрикою, ані цехом майстрів-ремісників. Але певні елементи цеху майстрів-ремісників вона може використати в своїй організації. Такі ось стосунки, такі ось конкретні випадки розв'яжуть проблему батьків і дітей. Розв'яжуть ефективно, розумно і потрібно...

Але на це треба певної великости і толерантности. Те, що визначає стосунки майстрів між собою, те саме з не меншою мірою повинно визначати стосунки майстрів і учнів. Може інколи навіть ще більше: бо ми легше розуміємо амбітність зрілого майстра, ніж "зеленого" учня, легше йдемо на зустріч "вередуванням" майстра, ніж примхам учня. А тим часом прихіка учня, особливо в наших сучасних обставинах, раниться легше, ніж психологія майстра.

Звичайно, говоримо тут про покликаних - як майстрів, так і учнів. Мірою покликання є талант, бо все інше не може тут братися до уваги. Люди з міцними кулаками стають боксерами, а з міцним голосом - оперними співаками. В літературі ці добрі властивості допоможуть мало, тому і нема потреби на них розраховувати...

Індивідуальне шефство майстрів над талановитими учнями, ієрархічна їх співдружність у наших умовах може бути і буде справжньою школою літературної молоді. І нема потреби боятися: ніхто при такій роботі не втратив ще своєї корони першости, як також ніхто не був "затертий", коли не завжди знаходив одразу зрозуміння. Між нами нема боягузів цього порядку. А тим часом ми дали певний дуже зобов'язуючий приклад... Приклад не тільки для нас, літераторів. Приклад і для тих, що теж метуться, шукаючи "співжиття", навіть коли вони це переносять у політику або життя нашої організованої суспільности взагалі.

ВІКТОР ПЕТРОВ

Історіософічні етюди

І. ПРОБЛЕМА ЕПОХИ. СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ Й РЕНЕСАНС. АПОЛОГІЯ ЗАПЕРЕЧЕННЯ

Коли ми говоримо про е п о х у , це значить: ідеї історичної безперервности в часі протиставляється ідея перервности, ідея повторювання, уявлення повторюваних кінців і початків.

Історичний процес не становить собою безперервного потоку бування. Це потік розчленовується на певні часові відтинки історії, на градації часу, на ступневі послідовності, що кожна з них – у своїй відокремленості від інших, як від тих, що її попереджають, так і від тих, що її заступають,– тяжить до себе. Є самодостатня в собі.

Так в історіософічну проблематику запроваджується завдання розчленувати ці часові градації, теоретично-методологічне завдання з'ясувати ті критерії, що дозволяють нам визначити, в наслідок чого, як потік історичного бування розчленовується на ці відокремлені один від одного часові відтинки.

...На прикінці І9. сторіччя в свідомості сучасників з особливою гостротою спалахнуло почуття наближення кризи, постала певність, що людство стоїть на порозі нової доби, що один вік кінчається, а натомість починається інший.

Як і завжди, намітилося кілька рішень, і кожне з цих рішень було відмінним від інших. З багатьох згадаймо два крайні.

Для одних враження кінця й початку стало абсолютним враженням. Вони говорили про абсолютний кінець і про початок, що стане початком країни абсолютного. Вони вірили: нова доба прийде як месіяністична доба ствердження абсолютного в абсолютному.

Це були містики, пророки і поети. Еволюціонізмові І9. сторіччя вони протиставили ідею катастрофи, кризи, катаклізму, що має бути космічним.

Те, що вони твердили, було провістям містиків і, як таке, воно було пророцтвом. Пророцтва були візіями. У візіях зникали простір і час. Зникала окресленість обріїв.

Містичним пророцтвам з кінця віку про кінець віку не бракувало ні певности віри, ані схвильованости патосу, але їм бракувало меж. Зриваючи запону з провалль небуття, пророки переступали за межі історії. Вони твердили, що історія завершена. Через безодню незамкненої простором космічної ночі вони будували несталий і хиткий місток у вічність.

Перед внутрішнім зором зосередженої в собі душі пророка-містика відкривалися грандіозні картини світових катастроф. Затьмарювалося сонце, блід місяць, згасали зорі. Пітьма одвічної ночі поглинала оманне світло дня. Янголи зго-

ртали сувої неба. Попіл спаленої землі розвіювався в безмпросторовій аморфності того, що одвіку було нічим, бо те, що було, постало з нічого за словом Божим. Архангели голосом сурм скликали живих і мертвих на Суд. Мертві вставали з трун. Кістки одягалися м'язами.

І поруч з цими містичними візіями абсолютного кінця накреслилося діяметрально протилежне рішення. Так само про кінець і початок, про розмежування двох діб, але цілком позбавлене містики. Мова не йшла ні про катаклізм, ані про есхатологію. Теза лишалася, але замість відроджувати прадавній міт людства про вогневу загибель землі в світовій пожежі візіям поглиненого собою духу була протиставлена матеріяльна конкретність с о ц і я л ь н о г о. Буржуазії був протиставлений пролетаріят; капіталізмові - соціялізм; доктрині еволюційного поступу - теза про диктатуру пролетаріяту й про збройне захоплення влади пролетаріятом.

Перші посилалися на Апокаліпсис, ці другі - на земські статистичні збірники, на звіти банків та відомості про картелі. Прихід нової доби як провідна ідея часу стала сухувато узагальненою фразою з публіцистичної статті в партійній пресі, формулою політичної доктрини.

На Україні, на Полтавщині й Чернігівщині, розгортався аграрний рух; селяни палили панські економії, поміщики тікали до міст. У Москві на Пресні робітники будували барикади. Панцерник "Потьомкін" обстріляв Одесу. 905 рік виголосив гасло: "Уся влада совєтам!" Так накреслювався напрям розвитку, що в чергуванні окремих ланок визначив рух доби.

І тепер, за наших днів, у суворих випробованнях революцій, у руїнах двох світових воєн, що стали тотальними, в спустошеннях бомбардувань, у досвідах державних струсів, в експериментальних знищеннях мільйонів, у пляновому регляментуванні голоду, теренового простору й переселюваних людських мас ми пізнаємо, що теза про зміну епох не є жадною абстракцією містика або доктринера, а наочною істиною, суцільно втіленою в нашу сучасність.

Час ущільнився. Сторіччя сконцентрувалися в подіях одного дня або кількох місяців. Кожна людина числить за собою кілька життєписів. Одне ім'я стало явно недостатнім для людини. Тотожність імени більше не відповідає зламам етапів. Над усім панує епоха. Функція людини за однієї доби одна, за іншої - інша. У зміні діб утрачає вагу сталість особи.

Жаден з нас не має власної біографії, бо його біографія належить відтинкам епох, які круто відрізняються один від одного. Заповнюючи анкету, ми усвідомлюємо це з дотикальною ясністю. Зміну діб сприйнято як особисте переживання. Її освідомлено на прикладі власної долі. Трагедія останніх поколінь полягає в тому, що вони живуть уривками уявлень різних діб, тоді як вони належать новій, іншій, якої вони ще не уявляють собі.

Як і завжди, реальність нормалізує ідею як для індивіда, так і для загалу. Завершена здійсненість штампує свідомість. Тоді треба тільки н а з в а т и процес або явище, щоб його конкретизувати й збагнути. Ми кажемо про

з м і н у   е п о х , і це уточнює сенс того, що ми переживаємо нині.

Очевидячки, ми потребуємо ще іншого; ми потребуємо з'ясувати м е т о д о л о г і ю зміни епох: як відбувається зміна епох, як здійснюється перехід від однієї доби до іншої?.. Або ж: як дана епоха перетворюється на іншу, що супроти неї вона становить, чи є вона її протилежністю, її запереченням?

... Ми ходимо по знищених містах. Трамваї проїздять коліями на вулицях, обернених на руїни. Серед куп цегли стирчить бляшана труба, і з неї йде дим: тут живуть люди. Курява вапна густим шаром попелу осідає на наших черевиках.

На театральній програмці мюнхенського "Театру молоді" стоїть: "Де ми мандруємо, є жадна путь!" І далі: "Під нашими ногами немає жадного ґрунту. І згори не падає жадне світло. Але ми потребуємо виходу. Чи ж нас ніхто не виведе з провалля, і ніхто не скаже нам слова сподіванки? Письменники кличуть нас сподіватися. Та не можуть вони лотом виміряти відстань до дна, ані вирахувати міру числа і напрям путі до виходу. Вони тільки чарують своїм словом зорі й стежки... Та слово їх стало чужим для нас, і хто з нас ще вірить у чарівника? Ніхто, окрім дитини". В дитячій вірі і в дитячій грі, в прагненні по-дитячому щиро й до кінця повірити в кожне слово письменника, щоб, як дитина, віддатися казці,- сподіваються знайти вихід засновники цього театру. Чи ж є це вихід?

Колись люди вірили, ми хочемо зрозуміти. Ми хочемо зрозуміти н о в е епохи, при відчинених дверях якої ми стоїмо, і не лише зрозуміти це нове як даність, але й пізнати всю складність конструкції. Ми д у х о в о виросли з романтизму, але ми не романтики. Ідея "дитячого" й "казки" - ідея ірраціонального, як її висунув романтизм. Ми ж - раціоналісти. І наше ставлення до нової епохи підказане не вірою, а прагненням збагнути.

Ми не плекаємо жадних ілюзій. Ми не культивуємо нічого ілюзорного. Ми знаємо: багато з нас не хотіло входити в двері епохи, переступати через її поріг. Вони пручалися, сподіваючися лишитися на тому місці, де вони стояли; тоді їх виштовхнули. Тиском юрби, що пнулася; вибухом бомби, скиненої з літака... Вони ввійшли: з безсилости, в паніці, зі страху перед погрозами, зі сподіванкою, як неофіти, чи з цікавістю, властивою дитині або жінці,- хіба не все одно?

І ось ми стоїмо разом з усіма по цей бік порога. Ми - актори й глядачі водночас - озираємося в присмерках сутінків. Те, що ми можемо розглянути, не має нічого спільного з нашим дотеперішнім уявленням про світ, яким він був учора, і ще менше зі світом, яким ми знали його позавчора.

Нас охоплює тривога. Відчуття нестабільности стає нашим постійним переживанням, якого ми ніколи не можемо позбутися. Ми хочемо спертися і, тремтячи, як у лихоманці, простягаємо руку. Ми торкаємося лутки дверей і раптом з нервовою поквапливістю відриваємо руку. На нашій долоні ми відчули щось вогке й липке. Кров, волосся, мозок. Ми схиляємося, нездатні пригасити в собі нудьгу і одчай.

Кінь хропе, наштовхнувшися на труп; він зводиться на дибки, шоб стрибком убік обминути мерця. Людина переборює себе. З удаваним спокоєм вона простує вперед через купи тіл.

... Я не відкидаю теоретичної можливости побудувати систему ідеології, яка не спиралася б на заперечення. Навпаки, цілком припускаю, що саме наш час зробить спробу витворити ідеологію, яка ідеї "розвитку через заперечення" протиставить комплекс ідей, вільних і незалежних від обох згаданих ідей: від ідеї розвитку і від ідеї заперечення. Та, згодьмося, ця спроба - конструктивно - буде не чим іншим, як запереченням заперечення.

В даному контексті я хочу схарактеризувати нормативну функцію заперечення, як засади історії. Говорити про заперечення як структурну норму в побудові ідеологій.

Ідеології епох, зміну яких ми можемо простежити на конкретному, отже, історичному матеріялі, народжувалися з заперечення. Хіба ж християнство не народилося з заперечення юдаїзму й поганства, а вся ідеологія Ренесансу не постала з заперечення середньовічної ідеології і хіба це заперечення не було прямим?

Проблема логічної функції заперечення, проблема функції негації в історії становить одну з провідних проблем історіософії. Що дає позитивного негація, і чого вона не дає і дати не може?

Негація означає переборення, обернення <u>а</u> в свою протилежність, у не-<u>а</u>; в аспекті часу, в перспективі хронологічного відтинку, в своїй історичній функції заперечення означає зміну, розчленування, рух.

Однак негація саме тому, що вона негація, ніколи не автономна. Вона не існує сама в собі й через себе. Вона не самодостатня; вона підпорядкована й залежна. Кожне н е передбачає те, до чого його, це н е додано. Н е -<u>а</u> це завжди є <u>а</u> в прямій протиставленості а самому собі; <u>а</u> заперечується, але воно лишається з а п е р е ч е н и м <u>а</u> і нічим іншим; якщо ж і іншим, то лише в своїй інакшості до себе..

Не можна відкрити відчинені двері. Не можна зруйнувати те, чого немає. Ми руйнуємо, але, руйнуючи, ми завжди руйнуємо те, що є. Зміст кожної негації зумовлений змістом того, що підлягає запереченню. В'язничний вартовий завжди в полоні свого в'язня.

Історія людства виразно свідчить, що ідеологія кожної нової епохи будувалася не сама по собі і не з самої себе, а з негації попередньої. Структуру нової ідеології визначала структура ідеології попередньої доби.

Ідеологія Середньовіччя базувалася на градації протиставлень: Бога - людини, землі - неба, душі - плоті, кліріка, протиставленого мирянинові, пана - залежному від нього кріпакові і т.д. Чи здіймає Ренесанс це протиставлення? Точніше: чи будує Ренесанс свою ідеологію незалежно від цих протиставлень?.. Аж ніяк! Навпаки, протиставлення лишається непорушним, але в межах кожного даного протистав-

лення те, що стверджувалося, і те, що заперечувалося, міняються своїми місцями.

Протиставляючи Бога й людину, Середньовіччя підпорядковувало людське Божому. Ренесанс зробив навпаки, він Боже підпорядкував людському. Середньовіччя стверджувало Боже й заперечувало людське. Ренесанс заперечує Боже й стверджує людське. Середньовіччя казало: є Бог. Ренесанс каже: є людина. Приматові Бога Ренесанс протиставив примат людини й людського.

Т е о л о г і з м був доктриною Середньовіччя; доктриною Ренесансу, а на наступному етапі - Нового часу в протилежність середньовічному теологізмові став новочасний г у м а н і з м , спокус якого ми не можемо зректися й досі. Знов і знов з уламків гуманізму, обережно визбируючи в руїнах уцілілі цеглини, ми намагаємося скласти будівлю, щоб, тішачи себе тим, бодай якось, бодай у гірких сумнівах уже вичерпаної віри прожити в цій з уламків руїн збудованій споруді...

Лише одну істину знало Середньовіччя: воно знало істину догмату, істину як догмат. Церква репрезентувала Бога на землі. Догмати церкви були істиною. Поза церковною догматикою не було і не могло бути жадної іншої істини. Новий час, розгортаючи й поглиблюючи тотожні ідеї Ренесансу, почав з заперечення догмату. Він шукав істини не в догматі, а в адогматизмі, в звільненості від догматів, спочатку церковних, а тоді і всіх інших. Жадних догматів і жадних догм!

Церква виходила зі ствердження даности істини. Істину дано. Істина не є здобутком суб'єктивного акту раціонального пізнання, а надраціональним дарунком неба. Пізнання є об'явленням, актом Божим, а не людським, об'єктивним, а не суб'єктивним.

В уявленні Середньовіччя істина була об'єктивною, а не суб'єктивною. Бог обирає людину, щоб через неї, через її посередництво передати об'явлену істину людям. Ідея істини як даности, пізнання як об'явлення, пророка як обранця й церкви як посередника між Богом і людиною лягли в основу середньовічних поглядів на пізнання. В признанні правди Божої шукали ґарантії правдивости людського пізнання.

Якщо істина є істиною, вона Божа. Тим самим вона є об'явлена. Не суб'єктивна, а об'єктивна. Не матеріяльна й земна, а іматеріяльна й небесна. Церковна. Жадної людської, земної, позацерковної істини бути не може. Усі людські, матеріяльні істини неповні й недосконалі, як і все земне й людське; тим самим усі позацерковні істини - неістинні.

Повнота об'явленої людям Божої істини міститься в книгах - уявлення, що його в побожній пошані до таємничої священности книги зберіг народ і досі - містеріяльна віра в к н и г у , в якій написано в с е . Тому середньовічна наука була коментуванням книг Св. Письма. Найвищим доказом, остаточним арґументом лишалася цитата з тексту Св. Письма. Пізнання було конфесіоналізмом, воно було віровизнанням.

Ми не можемо ставити перед собою завдання розкрити тут структурну суцільність ідеології Середньовіччя, але кожен абзац у нашому викладі підводить нас до твердження, що світогляд епохи є суцільно внутрішньо-пов'язаний у кожній сво

її окремій ланці. Жадна ланка в світогляді доби не існує сама собою. Вона існує тільки в зв'язку з цілим. Адже це було цілком послідовно: ідея Бога стояла в центрі середньовічного світогляду, відповідно до того й поняття істини за Середньовіччя було, як сказано, поняттям Божої істини. Ідея Божої істини й собі постулятивно зумовлювала характеристику її як абсолютної і тим самим водночас обов'язкової, безсумнівної, універсальної й надособової.

Для Середньовіччя це здавалося само собою зрозумілим: якщо істина є істиною, то вона є Божа, вона абсолютна, і, якщо вона абсолютна, то вона єдина. Не можуть поруч бути дві істини, які б виключали одна одну; якщо їх дві, то тільки одна з них істина, а інша - не-істина, антиістина, лжеістина. Одна - Божа, друга - диявольська.

Навпаки, Новий час, продовжуючи розвивати вихідні настанови Ренесансу, у боротьбі проти "готичного", церковного, висуненого Середньовіччям догматичного поняття про абсолютність істини висуває релятивізм. Абсолютної істини не існує, існують відносні істини. Для Середньовіччя істина істинна сама в собі й через себе, вона - самодостатня. Натомість для Нового часу кожна істина існує тільки в її відносності, в її відношенні до іншої. Система взаємин істин - ось уявлення про істину, як його трактує Новий час. Немає істини однієї і єдиної; є багато істин, і кожна з них істина, але істинність її не безумовна, як твердило Середньовіччя, а умовна. Так плюралістичне уявлення істини стає додатком до твердження про її релятивізм.

Для Середньовіччя істина була Божою, тим самим не лише єдиною, але й універсальною. Універсалізм керував свідомістю тодішнього людства. Жадна людина не наважилася б претендувати на індивідуальне авторство або з приводу якоїнебудь думки ствердити: це моя власна думка. За Середньовіччя пишалися не з творчої ініціятиви особистої думки, а з остаточної відмовлености від особистого. Тільки вселенський собор міг щось доповнити або змінити в церковному віровченні.

Про соборність, вселенський універсалізм істини вчило Середньовіччя; про її осібність - Новий час. Новий час пов'язував істину з осібністю індивіда. Кожна істина - осібна. В послідовному розвитку цієї тези це означало б, що в кожного є своя, окрема, виключно його, отже, п р и в а т н а думка.

Конфесіоналізм був висновком з ідеї Божої істини. Церква була носієм істини, зміст якої в усій повноті був викладений у змісті "Вірую". Конфесійному поглядові на істину Новий час протиставив ідею свободи мислення й віровизнання. Кожна людина може мислити, як вона хоче мислити. Жадних ланцюгів не терпить на собі свобода думки. В боротьбі з февдальною структурою суспільства Новий час у зміст своєї конституції як урядове гасло декларативно вписав право людини на свободу думки. Проголошувалася ера ідеологічного партикуляризму. Уряд виступав ґарантом.

Як сказано, для Середньовіччя істина була обов'язкова. Новий час виходив з засади необов'язковости істин. Лише те, що необов'язкове є істинне. Обов'язковости істинно

го не існує і обов'язкових істин. Якщо істина стає обов'язковою, вона перестає бути істиною. Звідси індиферентизм, проголошений Новим часом, толерантність і скепсис. Середньовіччя контролювало людське думання; воно створило колосальний апарат для цього; виробило спеціяльні форми контролю; сповідь була однією з них. Новий час відмовився від контролю над людським думанням і висунув вимогу поважати чужу думку.

Новий час заперечив усе. Він заперечив систему середньовічної теорії пізнання. Заперечив даність істини. Відкинув надраціональне як джерело істини. Конфесійний характер істини. Що істина є релігійна. Потребу сповідатися. Щодня кілька разів повторювати "Вірую" і "Отче наш".

Для Середньовіччя істину дано; для Нового часу завдано. Для Середньовіччя джерело істини становило містичне об'явлення Боже і, відповідно до того, тексти Біблії; для Нового часу – людський розум; не небесне, а земне, не об'єктивно Боже, а суб'єктивно людське. Ідея посередництва втратила свою вагу в теорії пізнання Нового часу, як і ідея обраности або віра в книги, де записана вся повнота істини; натомість висунено тезу про людський розум як автономне джерело творчого пізнання.

Отже, логічна конструкція гносеологічного поняття істини за Середньовіччя цілком ясна!.. Визнання, що істина Божа, тягло за собою відповідну суцільну й наскрізну її характеристику. Якщо істина Божа, то вона трансцендентна. Приступна для людини тільки через об'явлення. Вона одна й єдина. Об'єктивно дана. Вічна. Незмінна. Обов'язкова для всіх. Світова. Соборна. Надіндивідуальна.

Якщо таке поняття істини було властиве Середньовіччю, то яка конструкція поняття істини відповідатиме йому, коли його побудувати через заперечення?.. Для Середньовіччя істину дано – для Нового часу вона є здобутком пізнавального акту людини. Для Середньовіччя істина об'єктивна – для Нового часу – суб'єктивна. Божа – людська; іраціональна – раціональна; церковна – осібна; універсальна – приватна й партикулярна. Не позаособова, а індивідуальна; не абсолютна, а релятивна; не самодостатня, а відносна; не одна, а множинна; не єдина, а плюралістична; не безумовна, а умовна; не безсумнівна, а сумнівна.

Здається, ми вичерпали наш перелік, щоб схарактеризувати концепцію пізнання за Нового часу. Ми впевнилися, що кожна з провідних тез у поглядах Нового часу на пізнання є лише антитезою до поглядів Середньовіччя на пізнання. Жадну з тез не витворено саму з себе, а тільки за принципом безпосереднього її протиставлення категоріям попередньої доби.

Можна було б висловити це так: при зміні двох епох світогляд нової епохи витворюється не сам собою і не сам із себе в межах даної доби, а в боротьбі проти світогляду попередньої. Зміння осіб, хронологічні дати, особиста доля людини, консолідація груп, соціяльні рухи, перемоги й поразки стоять за кожною з тез.

Істина не виходить усеозброєною, Атеною з голови Зевса. Так і гносеологічна концепція Ренесансу – Нового часу не народилася ані раптом, ані в завершеній цілості. Одначе,

методологічна сторона проблеми нам тепер ясна: наявна теза спростовується через протиставлення їй іншої тези, яка супроти попередньої є її прямим запереченням. Нова ідея витворюється з ідей попередньої доби, обернених у свою протилежність.

Раціоналізм, суб'єктивізм, релятивізм, плюралізм, скептицизм лягли в основу структури гносеологічної системи Нового часу. Вони виробилися з неґації. І ми не без здивовання гадаємо, як це певна епоха могла існувати, плекаючи неґативну систему світогляду, позбавлену сталости й певности, об'єктивного й позитивного, ситему, в основі своїй нігілістичну, сперту на те, що не є опертям, на сумнів, на ідею критичного розуму, /на ідею критичного розуму/ на ізольований суб'єктивізм особи, що є лише собою.

... Ми могли б обмежити наш виклад у рамках поданого. Однак варто було б спинитися ще також на окремих моментах. Приміром, відзначити, що жадна теза не обертається на своє протиставлення, на антитезу відразу, а тільки е т а п ами. Кожне з заперечень розкривається за послідовністю розчленованих етапів.

Так, приміром, Ренесанс, відмежовуючися від Середньовіччя, не відкинув одразу ідеї "записаної істини", авторитарного погляду на істину. Попри всю протилежність Ренесансу й Середньовіччя Ренесанс не тільки не відмовився від ідеї "текстуальної істини", від твердження, що істину дано і що вона традиціоналістична, а свято зберіг цей комплекс ідей, вклавши в нього новий зміст.

Заперечення, висунене Ренесансом, заторкнуло середньовічну концепцію "істини, об'явленої людству на перших початках його буття", спочатку тільки частково. Як і Середньовіччя, Ренесанс визнає: істину дано, вся повнота істини записана в книгах. Уявлення писаної, традиційної, успадкованої в книгах істини однаково керує свідомістю як середньовічного ченця, так і гуманіста часів Ренесансу. Але якщо перший шукав даности істини в Біблії, то другий – у світських творах античних письменників.

Ототожнення істини й книги зберігається, але авторитетові Біблії протиставлено авторитет античности, Мойсеєві – Платона, релігійній традиції – студії античних письменників. Тепер клясична філологія стала здобутком школи, і нам важко уявити собі, щоб довкола студій античних авторів точилися колись уперті бої. Але за часів Еразма Роттердамського або Ульріха фон Гуттена філологія була войовничим гаслом, і вчений – філолог-гуманіст – доби Ренесансу, ставлячи на місце теології клясичну філологію, мав усі підстави побоюватися за власну долю.

Якщо теолог був провідною постаттю Середньовіччя, а за доби Ренесансу його заступив гуманіст-філолог, то за Нового часу як репрезентатор виступив філософ-іраціоналіст. Гуманізм ще вірив в авторитет писаної істини, в ототожнення книги й істини; раціоналізм заперечив це. Жадного авторитету, окрім авторитету розуму. Людський розум не потребує спиратися ні на що, окрім самого себе. З себе самого будує світ – раціональний світ! – розум. Ідея антитрадиційної

самодостатности авторитету розуму стає провідною ідеєю І7–І9 сторіччя. За інерцією вона зберігає свій вплив навіть ще й за наших часів.

Що розум з себе самого будує світ, – доказом на те була математика. Ідея чистого раціоналізму зумовлює розквіт математики. З цього погляду про математику, витворену в І7–І9 сторіччях, можна сказати, що вона була продуктом чистого раціоналізму як філософського принципу.

Теологія – філологія – математика, – так накреслюється градація зміни етапів від Середньовіччя через гуманізм Ренесансу до Нового часу. В своєму застосуванні до механіки раціоналізм витворює доктрину механістичного раціоналізму, яка панує однаково: в гносеології й соціології, політиці й онтології, техніці й космології.

Ньютон відкрив силу тяжіння. Та сама завжди тотожна собі сила діє в падінні каменя і в русі небесних світил. Був час, коли янголи рухали світила. Це відповідало добі, яка в людині бачила джерело енергії. З часів Ньютона і до наших днів тільки механічна сила, тяжіння зумовлює рух сонця, землі й планет.

У застосуванні до політики парламентаризм є висновок з цієї ж концепції рівноваги сил, як і практика європейської, англійської насамперед, дипломатії, що спирається на облік взаємодії механічних сил.

Доба Середньовіччя знала істини Божі, але вона ігнорувала істини, пов'язані з матеріяльним світом. Ідея опанувати матеріяльний світ була органічно чужа свідомості середньовічної людини. Ренесанс у протилежність Середньовіччю підніс вагу гуманітарних, філологічних дисциплін, мистецтва, що відтворює людину; на наступному етапі Новий час особливої ваги надав уже не філології й гуманітарним дисциплінам, а раціоналізмові та – дещо згодом – натуралізмові з тим, щоб відтак заступити їх – як раціоналізм, так і пізніший натуралізм, т е х н і к о ю . Новий час виступив з ідеєю технічного опанування механічних сил природи.

Усе має свою логіку. Машина стала для людини способом опанувати світ. Продукція машин безмежно поширила владу людини над світом. Витворений людиною світ речей поволі заступив як метафізичний світ Божого, так і фізичний світ природи.

Отже, ми мали б змогу розчленувати в послідовній зміні етапів: ірраціональний світ надлюдського й надприродного; розумовий світ, природний; технічно-речевий, витворений людиною за допомогою машин.

У цьому контексті варто було б спинитися ще на одному прикладі розчленованости етапів. Середньовіччя вчило: Б о г є Г о с п о д ь , л ю д и н а є р а б . Ренесанс обернув цю формулу на її протилежність. Він висунув обернену формулу: л ю д и н а є Г о с п о д ь , Б о г є р а б . Так із прямого заперечення розвинулася своєрідна доктрина магізму, репрезентована Агріпою Нетесгаймським і Парацельсом. Опановуючи давнє знання, записане в таємничих книгах сходу, людина опановує магічні засоби і за їхньою допомогою керує духами, й духи слухняно рабствують їй.

Попри всю відмінність ми ще цілком в атмосфері Середньовіччя. Відповідно до провідних тенденцій Ренесансу центр ваги вже перенесений з Божого на людське, але поза цим представники магічного гуманізму мислять ще цілком середньовічними категоріями. Вони не уявляють собі, щоб завдання людини могло бути іншим, ніж опанування д у х о в и х сил природи, щоб методи цього опанування могли бути іншими, а не магічними, та щоб джерел пізнання можна було шукати деінде, а не в успадкованих від давнини священних книгах.

Тільки наступний етап усуне ідею опанувати світ засобами магії. Чи ж остаточно? Не зовсім. З магізмом - щоправда - покінчено, як покінчено і з ідеєю опанувати д у х о в і сили, але тенденція розумово творити світ людиною з середини себе лишається провідною тенденцією часу. Ототожнення б у т т я й м и с л е н н я , виголошене в Декартовій тезі "Мислити - це бути", аргументувало на користь цієї тенденції. Іраціоналізмові протиставлено раціоналізм. Не в іраціональному, а в раціональному шукає філософія Нового часу шляхів, щоб витворити інтелектуальний світ раціональними методами математики.

Психології протиставлено математику. На відміну від попередніх етапів мова йде не про психологічне опанування духових сил світу, а про опанування механічних сил світу методами раціональної математики. З тим, щоб навіть психологію обернути на математику і психічний процес уявити як механізм.

Чи мушу я в послідовності зміни етапів нагадати про Ж.Ж.Руссо й навести відповідні гасла Французької революції про права природної людини, щоб з цих двох згадок усвідомити сенс і зміст нового етапу? Революція як філософський принцип акції не має нічого спільного ні з принципом рівноваги, ані з обліком механічних сил. На даному етапі, про який тут іде мова, на перший плян, на відміну від попереднього етапу, висувається природа. Не магічна людина і не розумова, а природна людина. Природа, як вона є, і людина в її залежності від зовнішньої даности природи. Звідси розквіт природничих наук і природних концепцій суспільства, перенесення біологічних принципів у соціологію.

Наступний етап принесе нам ідею зміненої природи, ідею плянової перебудови світу, технічної реконструкції світу.

Мага заступив філолог; філолога - філософ; філософа - дослідник природи, а цього останнього на новішому етапі - будівник машин.

Заперечення між епохами розкривається в розчленуванні заперечень між окремими етапами, що заступають один одного в рамцях даної доби.

- Заперечення завжди лишається прямим. Середньовіччя твердило: сонце обертається довкола землі. Ренесанс протиставив цьому протилежне твердження: не сонце обертається довкола землі, а земля довкола сонця. Це твердження Коперніка Лютер уважає за парадокс, підказаний нахилом до нового. Меланхтон теж ставився з недовірою до цієї ідеї. Хто зна, чи не мали вони рації!..

Світ замкнений і обмежений як у часі, так і в просторі, - вчила церква. В прямій протилежності цьому церковному вченню про часову й просторову обмеженість світу чернець Джордано Бруно, спалений церквою як єретик на вогнищі, висунув учення про безмежність світу. Чи треба казати, що наш час, заперечуючи заперечення виявляє тенденцію повернутися до концепції просторової замкнености космосу?

Церква рахує сім тисячоліть від створіння світу; геологи оперують мільйонами. Середньовіччя твердило: рай належить минулому, золотий вік уже був, він був на порозі людської історії. Новий час змагається за рай на землі для майбутнього.

Середньовіччя говорило про низхідну лінію буття людства; Новий час - про висхідну. Перше - про реґрес; другий - про поступ. Наш час знов таки воліє говорити про реґрес. Біологи наших часів указують, що п'ятипала кінцівка належить приматові; навпаки, копито свідчить про пізнішу стадію розвитку. Розвиток ішов від недиференційованої багатофункційної кінцівки - такою є п'ятипала кінцівка - до диференційованої - таким є копито. Так новітня біологія відкидає Дарвінове вчення, що людина - нащадок мавпи.

У своєму суспільному устрої Середньовіччя вихолило з засад ієрархічної структури суспільства. Новий час ієрархізмові протиставив еґалітаризм, становій розчленованості - ідею загальної рівности, сталому місцю цехового продуцента - несталість вільного ринку праці. За наших днів в протилежність провідним тенденціям усієї попередньої доби ідея економічної свободи зазнає перегляду; ідея пляновости господарства опановує економіку світу.

19 сторіччя змагалося за суверенність народів; наш час ідею народної суверенности доповнює гаслом світового уряду. 19 сторіччя в змаганнях проти реґіональної роздрібнености нації прагнуло національної єдности країни. Наш час прагне міжнаціональної єдности світу.

Новий час домагався того, щоб кожна людина робила те, що вона хоче робити. У наші дні примусовість праці дедалі більше стає повсякденним явищем. Доля примусово вивезених робітників у наш час є темою міжнародних обговорів.

Плюралістичний релятивізм ліберальної доктрини в ідеї рівноваги сил шукав розв'язання всіх політичних і соціяльних проблем. Наш час намагається накреслити вихід, цілком відмовляючися від ідеї рівноваги сил як соціяльної й політичної ідеї, пропонуючи натомість як вихід не рівновагу сил, а їх спільність.

За наших днів техніка повернула світові його неподільність. Людство, спираючися на здобутки техніки, починає прагнути світових, неподільних істин. Істин монументальних, сталости в істині. Не особистих і хистких, а універсальних, не приватних, а соціяльних. Людство робить перші кроки, щоб надати істині не тільки раціональної, але й організованої обов'язковости. Більше організаційної, через організації і організаціями ствердженої обов'язковости.

Людство остаточно стомилося від необов'язковости істин, від їх плюралістичної множинности, від їх здрібнілости, приватности думок, партикуляризму мислення. Людина гине в плині умовних і сумнівних, суспільно безсилих істин.

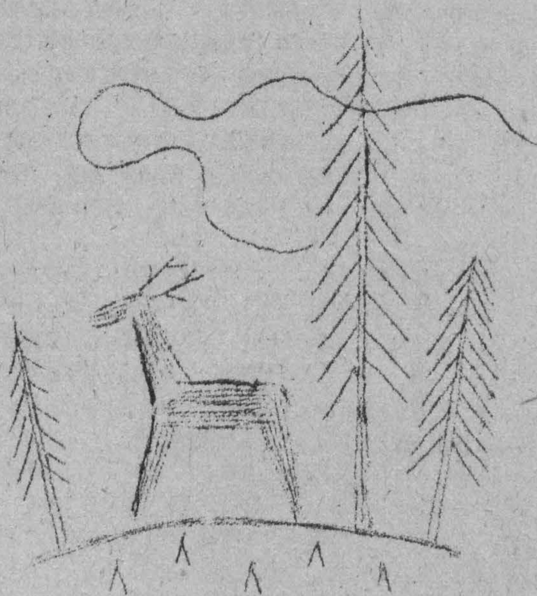
Релятивізм може бути доктриною для одиниць, але не може бути доктриною мас, що прагнуть бути організованими. Наш час вимагає від істини функціональної соціяльности, як це було вже колись.

Не зневажаймо свідчень, що їх дають деталі. Коли представники урядів світових держав збираються на спеціяльну нараду, щоб обговорювати справи певного наукового винаходу і створюють відповідну світову комісію для контролю цього винаходу, ми розуміємо: ера партикуляризму мислення скінчилася. Техніка, наука, думка, людина й її праця втратили свою дотеперішню суб'єктивність, свою приватність. Вони знов стають суспільно чинними через організації, як це було колись за Середньовіччя.

Лорд Келвін працював у своїй приватній лабораторії, Менделеєв в університетській, вчені наших днів працюють у державних. Бюджет, потрібний на експериментальні досліди вчених перевищує не тільки кошти наукових товариств або університетів, але й асигнування, можливі для трестів і банкових концернів.

У 19-20 ст. держави змагалися за імперіялістичний перерозподіл світу. За нашої доби це втратило свій сенс. Наш час змагається за неподільність світу.

/Далі буде/.



ВОЛОДИМИР ДЕРЖАВИН

ПРОБЛЕМА КЛЯСИЦИЗМУ ТА СИСТЕМАТИКА ЛІТЕРАТУРНИХ СТИЛІВ

1. МНОГОЗНАЧНІСТЬ ТЕРМІНУ.

Терміну к л я с и к и скрізь уживають у літературознавстві щонайменше в трьох значеннях, що вони не тільки ґрунтовно відмінні поміж себе, а ще й такі, що більш-менш певний зміст двох перших з них - надто умовних - психологічно впливає на уявлення про зміст третього з них /далеко важливішого теоретично/ і тим утворює ілюзію логічної чіткости там, де тієї чіткости сьогодні бракує.

Поперше, терміну "клясики" вживають у культурно-історичному сенсі. Він означає передусім сукупність письменників т.зв. клясичного, себто греко-римського циклу, а далі - ще й їхніх безпосередніх наслідувачів у новітньому європейському письменстві. Таке вживання терміну "клясики" сьогодні виразно йде на спад, бо за греко-римським культурним циклом слушно закріпилася зовсім не двозначна й загальнозрозуміла назва "античність"; отже, й письменники того культурного циклу повинні зватися античні письменники, а не "клясики". Зв'язок, що об'єднує їх, є культурно-історичний, а за певними припущеннями - релігійно-метафізичний, але не специфічно літературний; бо античне письменство з мистецького погляду далеко різноманітніше, ніж це могла б довести до свідомости найліпша клясична гімназія, і охоплює надто відмінні літературні стилі. Навіть обмежуючись на канонічних іменах з античного письменства, годі шукати єдности літературного стилю /не зважаючи на жанрову єдність/ у любовній ліриці Катулла й Овідія, в побутовій комедії Менандра й Плавта, в оповідальній прозі Апулея, т.зв. Лонґа /"Дафніс і Хлоя"/ й Лукіяна, в історіографії Геродота, Саллюстія й Лівія. Отож, і факт літературного наслідування античности становить сам собою тільки зовнішній культурно-історичний момент, а естетичної сутности явища ще не визначає - бо зовсім не визначає в творчості новітнього наслідувача ні того, який саме з античних літературних стилів наслідується, ні, тим паче, того, який саме стиль реально характеризує сукупність і суцільність літературної творчости того наслідувача античности. Расін, приміром, безперечно наслідує де в чому і Евріпіда і Сенеку; але це зовсім ще не розв'язує проблеми французького клясицизму як літературного стилю і не висвітлює Расіна ні як представника цього

1/ Цей фрагмент задуманий як теоретичний вступ до літературознавчої розвідки "Клясицизм і неоклясики". Він має всі хиби, властиві вступним зауваженням, проте, інтерес, викликаний його оголошенням на мистецтвознавчій конференції в Ульмі, спонукує мене опублікувати його окремо.

стилю, ні як "клясика" новітньої европейської драматургії; це значить тільки, що Расін якоюсь мірою належить до письменників "антикізуючих", себто до тих, що так чи так наслідують певних античних письменників. Антикізуючі письменники можуть належати до ґрунтовно відмінних стилів, навіть коли вони наслідують той самий античний взірець. Евріпіда, наприклад, наслідують і Расін, і Гуґо фон Гофмансталь, і Інокентій Анненський.

Подруге, терміну "клясики" вживають також аксіологічно, себто в розумінні естетичної вартости та оцінки, і означає він тоді - зразкові, канонічні, нагальновизнані репрезентанти якої завгодно літератури чи літературної школи, якого завгодно літературного стилю чи напряму. Первісно тут мали на увазі зразкових письменників античного шкільного "канону" /латинське classis скальковане з грецького kanón/; проте розвиток усякої галузі або течії в літературі, мистецтві, науці натурально призводить до відносної канонізації найвиразніших її представників, і немає жадної рації відмовляти тим представникам умовної назви "клясиків", бо ця назва суто релятивна і свідчить лише, що відповідних авторів визнають за канонічних; а чи слушно їх визнають, чому та за якими принципами й критеріями визнають, і навіть хто, які саме /компетентні або некомпетентні/ кола визнають - про все це термін "клясики" жадною мірою не говорить. Отже, однаково вживаємо цього терміну, коли називаємо Расіна клясиком французької /або европейської або ж світової/ драматургії, і коли кажемо про клясиків англійської політичної економії або про клясиків китайської філософії. Якщо словосполучення "клясики футуризму" звучить сьогодні трохи парадоксально, то це тільки тому, що футуризм становить явище, хронологічно ще надто близьке до нас, а тим самим начебто психологічно несполучне з самим актом відносної канонізації окремих його представників; бо бракує патосу дистанції. Та за кілька десятиріч казатимемо про клясиків футуризму точнісінько так само, як сьогодні кажемо про начебто немислимих пів сторіччя тому клясиків символізму або про начебто немислимих сторіччя тому клясиків романтизму чи клясиків єлисаветинського театру. Це ж момент релятивної оцінки, а релятивні поняття прикладаються до всього.

Було б, зрозуміла річ, далеко краще зовсім не вживати терміну "клясики" в визначеному вище розумінні, а задовольнитися словосполученням "канонічні автори". Справа в тому, що коли зразковий /у межах того чи того стилю/ письменник є клясик, а зразковий /знов таки в межах того чи того стилю/ літературний твір є клясичний твір, то і стиль того зразкового твору ніби можна назвати клясичним /у межах того літературного напряму, до якого він об'єктивно належить/. Але ж справді зразковим буде тут не стиль як система літературних засобів, а індивідуальне виконання того стилю в повному літературному творі. Літературні стилі різняться поміж себе принципами своєї поетики, а зовсім не досконалістю виконання - тим часом релятивна оцінка й канонізація твору стосується саме до рівня досконалости виконанні. Проте, за найнеґативніший

момент править тут не це, а зберігання двозначности терміну "клясичний" - клясичний у розумінні "канонічний" і клясичний у власне літературознавчому розумінні /до чого зараз перейдемо/. В усякому випадку, дуже бажано терміну "клясичний" у розумінні канонічности чи зразковости не вживати, хоч з огляду на недосконалість природи людської сподіватися на цілковите зникнення цього недоречного слововжитку, на жаль, не доводиться.

Потреба бо, термін "клясики" вживається в літературознавстві в значенні письменників-клясицистів, що їхні твори об'єктивно належать до клясичного стилю чи то клясицизму; при тому припускається, що клясицизм чи клясичний стиль надається до визначення за своїми іманентними чисто-літературними ознаками, що не пов'язані безпосередньо ні з національною або діялектною мовою твору, ні з культурно-історичним оточенням і світоглядом автора,а зумовлені певним фундаментальним принципом поетичної творчости. Клясичний стиль існує поряд з іншими літературними стилями і може виникати в різних національних літературах зовсім незалежно від наявности або відсутности будь-якого історичного зв'язку між ними /або з античною літературою/. Поділяючи ці припущення /що їх слушність має бути обґрунтована нижче/, підкреслюю насамперед, що, намагаючися визначити літературну сутність клясицизму та висвітлити елементи клясичного стилю в модерній літературі, конче треба не припускатися психологічних асоціяцій, пов'язаних з т.зв. клясичністю античної літератури або ж т.зв. клясичністю зразкових письменників всесвіту. Наявність або відсутність античного впливу аж ніяк не визначає собою ступеня належности модерного літературного твору до клясичного стилю; бо й клясичне може бути таким, якого в античності зовсім не було /напр., клясичний характер рими/, і античне може не містити геть нічого клясичного в розумінні літературного стилю /напр., розв'язання трагедії засобом "деус екс махіна" в Евріпіда, подекуди наслідуване і в новітній европейській драматургії/. Так само й поняття зразковости чи канонічности не повинне впливати на визначення клясицизму; бо це було б типовим "хибним колом", що проти нього застерігає формальна логіка: зразковим у межах певного літературного стилю може бути тільки характеристичне для нього,а характеристичним має бути саме те, що відповідатиме визначенню його принципів. Зрештою, кожен літературний стиль може виявлятися в конкретній поетичній продукції певної літературної школи більш характеристично або менш характеристично, і клясичний стиль ніяк не становить винятку щодо цього.

Отже, зважаючи на не абияку небезпеку психологічних асоціяцій, що до них спричиняється аналізована вище многозначність терміну "клясичний", варт умовитися називати далі письменників, належних до клясицизму, не клясиками а клясицистами, а терміну "клясики" не вживати зовсім,послідовно розрізнюючи, з одного боку, письменників античних або ж антикізуючих, а з другого, - письменників зразкових чи канонічних - при чому ні ті, ні ті не є обов'язково клясицисти. Проте, атрибут "клясичний" як відпо-

відник до естетичної категорії клясицизму /себто клясичного стилю/ збережім, бо заміна його на маловживаний прикметник "клясицистичний" не тільки переобтяжувала б виклад, а й відчиняла б доступ новим і надто небажаним асоціяціям знижувального характеру.

2. МЕТОДИКА ЗАВДАННЯ.

Все сказане вище стосується mutatis mutandis до всякого мистецтва, а не до самого тільки мистецтва слова, чи поезії: многозначність терміну "клясичне"/1. клясичне - античне; 2. клясичне - канонічне; 3. клясичне - належне до клясицизму/ - так само неґативно діє на визначення й розуміння клясичного стилю в теорії й практиці кожного мистецтва - щоправда, з тією історично зумовленою відміною, що деякі мистецтва або зовсім не мають відповідників в античній культурі /напр., кіно/, або ж ті відповідники збереглися так фраґментарно і надалися до наукової реконструкції та пізно, що для розвитку мистецтв у новітній Европі вони лишилися більш-менш ірелевантними /малярство, музика тощо/. Проблематика клясичного стилю є рівнозначна в усіх мистецтвах - так само, як і проблематика стилю взагалі. І надто привабною була б спроба визначити спершу клясицизм у мистецтві взагалі, а з цього загальноестетичного визначення вивести ознаки клясичного стилю в літературі, відповідні до конкретної специфіки мистецтва слова. Принципова здійсненність такого завдання ледве чи підлягає сумніву; проте, величезні труднощі, пов'язані з проблемою внутрішньої типології мистецтва як такого /себто незалежно від специфіки сенсуального чи то змислового матеріялу кожного конкретного мистецтва/, відвертають від цього шляху, як передчасного, і спонукують радше задовольнитися сьогодні формулюванням самого лише поняття мистецького стилю як загальноестетичної категорії і обмежитися далі на висвітленні співвідношення між мистецьким стилем взагалі і літературним стилем як категорією поетики - на основі специфічних і конститутивних ознак мистецтва слова, чи то красного письменства, чи то поезії /ці терміни беру за абсолютно рівнозначні, а так само ототожнюю поетику з теорією літератури - себто мистецької, чи то артистичної/. Щождо визначення й характеристики клясичного стилю, то це, мабуть, доцільніше робити в кожному мистецтві зокрема, беручи на увагу сенсуальну специфіку кожного мистецтва і прагнучи покищо тільки більш-менш однозначної аналогії щодо дефініцій клясицизму в окремих мистецтвах. Тим самим, через взаємні корективи, поступово утворюватиметься конкретна база для загальноестетичного визначення клясицизму.

3. ВИЗНАЧЕННЯ СТИЛЮ В МИСТЕЦТВІ.

З першого погляду здається, що найпростіший і разом найконкретніший спосіб розв'язання проблему стилю в мистецтвознавстві /і літературознавстві/ - це трактувати цю проблему суто історично, себто виходити з факту історич-

ного існування певних мистецьких /і літературних/ шкіл, напрямів, угруповань тощо і визначати історичний стиль у мистецтві як більш-менш системоподібну сукупність мистецьких чи то естетичних засобів, притаманних певному історично засвідченому угрупованню мистців /або письменників/. Алеж ці мистецькі угруповання та школи формуються, передусім, на основі своїх власних усних чи писаних деклярацій. Ті деклярації, безперечно, посідають фундаментальну вагу в організаційному формуванні та зовнішній діяльності відповідних мистецьких угруповань; проте, чи можна брати їх за основу в естетичній характеристиці конкретної творчої продукції відповідних мистців? Ні в якому разі. Це було б можливе тільки тоді, якби мистці, вже через сам факт своєї творчої діяльности, були кращими мистецтвознавцями, ніж самі мистецтвознавці. Коли мистець виступає в ролі критика, то його автентичні твердження про естетичний характер власної мистецької творчости мають не більше авторитету, ніж твердження першого-ліпшого іншого критика, а здебільшого - навіть менше. Бо, поза питанням про теоретичну компетентність /яка мистцеві сама по собі безпосередньо не притаманна/, доводиться ще визнати, що теоретичні деклярації мистців і мистецьких угруповань здебільшого мають на меті певні тактичні і практичні завдання щодо організації або консолідації відповідної мистецької групи, яка нерідка охоплює представників зовсім різних мистецьких напрямів. Тому в подібних деклярації мистців - а зокрема в т. зв. літературних маніфестах письменників - раз-у-раз власне естетична сторона проблеми замовчується, затушковується або зазнає найдовільнішої інтерпретації, тоді як на перший плян висувається моменти позамистецькі - філософічні, моральні, політично-соціяльні тощо. От чому нерідка трапляється, що ті лідери літературних течій, які найкраще сполучають у своїй особі мистецьку творчість із теоретичною компетенцією та науковою об'єктивністю, воліють утриматися від теоретично-програмових виступів абож зводити їх зміст до найстислішого загальноприступного мінімуму, як от вислови Миколи Зерова про неоклясицизм в українській поезії, або Н. Гумільова про заснований ним акмеїзм - у російській.

До чого доводить переважна орієнтація літературознавства на теоретично-програмові деклярації відповідних літературних течій - це найдрастичніше ілюструє сумна історія проблеми романтизму; цю останню фактично розв'язують так, що під поняття романтизму підпадає стиль тих письменників, які називали себе романтиками, протиставлячи себе клясицизмові: визначення суто неґативне, та й у неґативності своїй знов таки хибне; бо Стендаль, наприклад, що його довелося б за цим критерієм залічити до романтиків, критикує французький клясицизм з погляду послідовного раціоналізму і засуджує в ньому переважно те, що здавалося йому надто вже умовним супроти раціонального, тоді як переважна більшість французьких романтиків відштовхувалася саме від надмірної - як на них - раціональности клясицизму. Отже, гаданий романтизм Стендаля /т. зв. "бейлізм"/ становить поняття не тільки неґативне, а ще й діялектичне /якщо розуміти під діялектикою методику принципово хибного мислення./

Сказане вище є ~~вжним~~ним для всіх мистецтв, хоч найбільше стосується до літературного мистецтва чи то поезії з тієї природної причини, що саме її представники найгірше зловживають програмовими маніфестами і саме її автори найсерйозніше цікавляться цими останніми. Проте, є ще й інші міркування, що відраджують починати з історичного трактування проблеми стилю спеціяльно в галузі образотворчих мистецтв, а тим паче поезії. Історичний стиль як сукупність естетичних засобів певної образотворчої або літературної школи неодмінно є більш-менш пов'язаний з певними тематичними мотивами, певними філософічними або моральними проблемами, певними соціяльними або політичними функціями - коротше кажучи, з усім тим, що умовно зветься змістом образотворчого або літературного твору. Цей зміст може бути принципово відмінний або навіть діяметрально протилежний у різних представників того самого історичного стилю /як от у французькому романтизмі абож у російському символізмі/; а втім, здебільшого певні елементи змісту все ж таки переважають, - якщо не в цілому історичному стилі, то принаймні в кожному з основних його організаційних розгалужень. Через це дослідникові, який орієнтується на історичне трактування проблеми стилю, надто важко елімінувати елементи змісту з об'єкту своєї естетичної аналізи; бо вони видаються якоюсь мірою характеристичними і властивими даному стилеві - і з історичного погляду воно справді так і є. А проте з естетичного погляду конче слід елімінувати їх повністю, бо ввесь зміст мистецького твору є абсолютно позамистецький і ніякій естетичній аналізі не підлягає - так само, як не підлягає їй, приміром, комерційна ціна мистецького твору. Щодо т.зв. ідейного змісту мистецького твору, себто його філософічного, морального, соціяльного або політичного сенсу, - це, мабуть, самоочевидно: ідейний зміст мистецького твору психологічно сприяє реалізації естетичних елементів останнього, проте, подібно до каталізатора в хемічному процесі, ніяк не сполучається з ними. Але те саме стосується й до всіх елементів тематики, якщо під тематикою твору розуміти суму окремих психологічних мотивів у ньому 1/. Естетичне сприймання невідлучно пов'язане з сенсуальними /чи то змисловими/ елементами свідомости, і ніщо позасенсуальне - ніщо суто духовне або суто душевне - не має найменшої естетичної вартости; інакше кажучи, ні інтелектуальні елементи свідомости /думка/, ні емоційні її елементи /почуття/ не можуть самі собою сприйматися ні як прекрасне /позитивно-естетичне/, ні як потворне /неґативно-естетичне/; поза тим чи тим сенсуальним чи образним /напр.,словесним/ оформленням своїм вони є позаестетичні. Отже, мистецьке міститься не в них самих, а в тих співвідношеннях інтелектуального та емоційного з сенсуальним, які в мистецві звуться переважно образами, а в словесному мистецві - словами. Так стоїть справа в образотворчих мистецтвах, тоді як в інших самі певні комбінації суто сенсуальних елементів правлять

1/ Навпаки, спосіб сполучення психологічних та інших мотивів принципово надається до естетизації і належить у випадку останньої до артистичної композиції мистецького твору.

за естетично вартісні. Але естетична оцінка думок і емоцій як таких суперечила б самій природі всякого мистецтва.

Тому переказ поетичного твору [1] зберігає його естетичні елементи лише тією мірою, якою зберігає його композицію, а переклад поетичного твору зберігає його естетичні елементи лише тією мірою, якою відтворює його специфічну стилістику і зберігає його композицію. /Зрозуміла річ, і переказ, і переклад можуть уживати також власних літературних засобів замість естетичних елементів оригіналу, але це вже зовсім інша справа/. Словосполучення "мистецький /чи естетичний/ зміст" ще абсурдніше, ніж, примірОм, словосполучення "комерційна краса", бо в ньому сполучаються слова, що їх значення не лише належить до принципово різних категорій, а й виключають логічно одне одного.

Зрештою, якби навіть припустити, що думки та емоції самі з себе надаються до естетичного сприймання й цінування, то й тоді естетична їх вартість містилася б поза межами поезії як словесного мистецтва, а належала б до специфіки якогось іншого мистецтва /напр., філософії, якщо цю останню розглядати як мистецтво, а не науку/; бо всяка думка надається до адекватного висловлення та розуміння через різні й відмінні поміж себе комбінації словосполучень, і всяка емоція надається до перечування зовсім безсловного. Отже, адекватна реалізація думок і емоцій як таких принципово не залежить від їх словесного оформлення, а тим менше - від естетичної якости того словесного оформлення.

Якщо трактувати проблему стилю в мистецтві не історично, а морфологічно чи то формально, то ледве чи можна визначити мистецький стиль чіткіше за таку дефініцію: стиль є система естетичних засобів, що логічно [2] зумовлені тією чи тією фактично здійсненною / а не фантастичною/ методою перетворення специфічного матеріялу певного мистецтва на естетично вартісний твір. Таке перетворення зветься естетичним оформленням чи то естетизацією матеріялу, а те, що вноситься в матеріял у процесі естетичного оформлення, зветься естетичною, /чи то мистецькою, чи то артистичною/ формою твору. Естетична форма твору збігається таким чином із самим твором, наскільки він може розглядатися як естетичний.

Отже, поняття стилю стосується тільки до естетичної форми твору і не стосується ні до тієї частини матеріялу, яка евентуально лишилась естетично неоформленою /чи то неестетизованою/, ні до ідейного та емоційного змісту твору, ні - тим паче - до його евентуальної утилітарно-практичної функції. Психологічна генеза твору теж лишається принципово ірелевантною для стилістичної аналізи і має братися до уваги хібащо в евристичному порядку.

1/ Наприклад, хоча б такого типу, якого широко вживається у французькому літературознавстві під назвою "аналіза драматичного твору".

2/ Себто не психологічно /асоціятивно/ і не через історичну традицію, а на об'єктивній основі закону достатньої підстави.

4. ВИЗНАЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО СТИЛЮ

Відповідно до поданого вище визначення стилю в мистецтві взагалі літературний стиль є система літературни засобів, що логічно зумовлені тією чи тією фактично здійсненною методою перетворення специфічного матеріялу поезії - себто слова - на естетичну форму літературного твору. Не підлягає сумніву, що до такого перетворення, чи то естетизації, надаються всі елементи слова, властиві певному слову структурально, себто включаючи ті елементи значення, які безпосередньо зв'язані з даним словом чи словосполученням як неповторною семантичною єдністю, проте принципово виключаючи ті елементи абстрактного сенсу абож емоційного переччування, які не пов'язані безпосередньо з даним словесним оформленням. Інакше кажучи: скільки структура слова характеризується специфічним співвідношенням звуку й значення, то тільки ті складові елементи слова надаються до естетизації, в яких зберігається співвідношення звуку й значення. В поезії естетично звучать не звуки як такі, а фонеми, і естетично значущим є не сенс як такий, а словесне значення. Чисте звучання і чистий сенс містяться поза межами поезії й поетики.

До естетизації надаються і фонетичні, і граматичні, і лексичні, і семантичні елементи слова; проте, можливість принципово різних і якісно відмінних метод естетизації безпосередньо очевидна тільки щодо елементів семантичних, і саме вони повинні правити за основу диференціяції літературних стилів. Співвідношення безпосереднього загального /себто узуального й нормативного/ значення слова і його ж таки контекстуального значення, зумовленого значенням інших слів та словосполучень у тому самому творі, зветься внутрішньою формою слова /на відміну від зовнішньої фонетичної і зовнішньо-внутрішньої граматичної форми слова/. Коли загальне, чи то узуально-нормативне, значення слова збігається з його ж таки контекстуальним значенням, внутрішня форма слова як окрема величина не існує /точніше кажучи - існує лише потенціяльно/. Тільки розходження між цими двома семантичними елементами слова утворює внутрішню форму слова, яка може поставати автоматично й несвідомо - і в такому випадку становить позаестетичне мовне явище - абож твориться свідомо й навмисне. В цьому останньому випадку вона становить т.зв. поетичний образ; а структура поетичного образу визначає собою методу естетизації семантичних елементів слова і через те зумовлює ту систему естетизації всіх елементів слова, яка зветься літературним стилем.

Несемантичні естетизовані елементи слова - фонетичні, граматичні /себто морфологічні й синтактичні/, лексичні /і фразеологічні/ - безперечно характеристичні для кожного літературного стилю, протеледве чи можуть принципово правити за конструктивні його компоненти; бо внутрішня зумовленість фонетичних, граматичних і лексичних елементів твору внутрішньою формою слова в численних випадках очевидна і чи не скрізь принципово мислима /хоч ступінь цієї зумовлености може бути вельми різний/; а зворотна зумовленість се-

мантичних елементів будь-якими несемантичними теоретично сумнівна і в найкращому випадку тільки спорадична /навіть у таких випадках, як от вибір певного образного слова заради потрібної рими або алітерації/.

Те саме стосується і до артистичної композиції, яка становить, власне, не що інше, як логічно-семантичну синтаксу твору, поширену на комбінації словосполучень, що виходять поза межі т.зв. періоду. Переважна більшість усього того, що звичайно зараховується до естетичної тематики твору справді належить саме до композиції його.

5. ВИЗНАЧЕННЯ КЛЯСИЦИЗМУ В ЛІТЕРАТУРІ.

Визначальний для літературного клясицизму поетичний образ має таку структуру: контекстуальне значення слова не збігається з його ж таки загальним чи то узуально-нормативним значенням і не є безпосередньо зрозуміле для читача, а проте повністю й безвиняткова розкривається в своєму літературному контексті, себто принципово не потребує для свого розуміння виходу поза межі естетичної єдности твору. Клясичний образ є метафорою і, як усяка метафора, потребує свого розкриття; але це розкриття іманентне поетичному творові, тоді як, примірам, образ символічний принципово потребує трансцендентного творові розкриття. Ні історія попередньої літератури, ні ідейно-емоційний світогляд авторів не додають до естетичного сприймання клясичного образу нічого істотного, бо він побудований як естетично самовистачальний у межах даного літературного твору.

Як зразок такого клясичного образу можна навести заголовок драми Лесі Українки "Камінний господар". Прикметник КАМІННИЙ і тут, і в останньому вірші твору /"Хто се. Мене нема... Се він, камінний"/ править за метафоричний епітет, а значення цієї метафори розкривається в численних контекстах, пов'язаних з мотивами ГОРИ, КАМІННОСТИ тощо так однозначно й вичерпно, що ступінь обізнаности читача з попередніми трактуваннями теми "Камінного господаря" в новітній европейській літературі або ж з національним, соціяльним, етичним світоглядом авторки для естетичного сприймання твору принципово індиферентний, - хоч би як усе те важило з історично-літературного погляду. Ми знаємо, наприклад, що заголовок "Камінний господар" генетично постав як антитеза до традиційної вже назви сюжету - "Камінний гість" /яка ще зберігалася була в первісному варіянті твору/. Але естетична вага цього в історично-літературному пляні, безперечно, важливого моменту сходить нанівець через те, що вже в самому тексті драми постать командора послідовно подано саме як "господаря": він справді є господар свого замку, своєї дружини, свого рангу й стану - всього того, що Дон Жуан під кінець береться узурпувати. І так скрізь і в усьому: драма "Камінний господар", правлячи в історично-літературному аспекті за одну з ланок у суцільному й безперервному процесі успадковування й трансформування традиційного літературного сюжету, збудована проте саме так, щоб її ес-

тетична єдність і повновартісність ніякою мірою не залежала від попередньої літературної традиції; і якою мірою письменниця спромоглася це здійснити, саме тією мірою історично-літературні коментарі до тексту твору стають естетично зайвими - адже вони скрізь говорять про такі речі, яким авторка намагалася не дати впливу на естетичну структуру драми. Бо така є самовистачальна структура клясичного образу.

Зауваження в дужках: зрештою, ця творча метода в її співвідношенні з попередніми трактуваннями того самого сюжету разюче збігається з відповідною драматургією Евріпіда, що з неї взагалі пов'язують Лесину Українчину драматургію численні й значущі аналогії, не зважаючи на цілковиту неймовірність будь-якого безпосереднього або посереднього впливу.

Цій естетичній автаркії іманентної метафори логічно відповідає врешті поетичної семантики клясицизму широке й разом з тим витончене культивування тих тропів і фігур, що вже самою значенневою структурою своєю є обов'язково іманентні, як от метонімія, синекдоха, іронія, типізаційний епітет і всі так звані фігури сенсу /риторичне запитання, дилогізм, апострофа, чи то звертання, етопея/ і граматичні фігури /на зразок екскляматації, інверсії, паралелізму тощо/. Принципова орієнтація клясицизму на сенс, іманентний текстові твору, ставить перед поетичною мовою вимогу одночасної максимальної виразности й чіткости. Це формує мову, естетично піднесену супроти мови загальнолітературної й загальнорозмовної, проте не відмінну від цієї останньої структурально: не мова богів, а мова героїв - саме літературних героїв. Загальнолітературна мова підноситься в клясицизмі до того вищого ступеня, який потенціяльно - або й імпліцитно - вже існує в середині національної й діялектної мови. Це відбувається способом послідовного добору слів і словосполучень за лінією однозначної виразности, при надзвичайно обережному користанні з нових або відсутніх у загальній мові елементів. Тому клясицизм уживає лексичних та граматичних архаїзмів тільки дуже обмежено, а новотворів - зовсім уже спорадично, не зважаючи на те, що вони очевидно надаються для піднесення мовного стилю.

Принцип сполучення максимальної виразности й максимальної чіткости мови спонукує клясицизм до переважного вживання т.зв. регулярних розмірів у метриці, до синтактично зумовленої та обмеженої ритмізації т.зв. артистичної прози, до таких засобів поетичної фонетики, які принципово відповідають нормальному звучанню відповідної національної або діялектної мови в цілому, а уникають надмірної - з даного погляду - фонетичної естетизації скремих словосполучень. Дуже стримане ставлення клясичного стилю до таких надефектовних фонетичних засобів, як от алітерація, внутрішня рима, ономатопея чи то звуконаслідування - деякою мірою ілюструє сказане вище.

У клясичній композиції домінує за таким самим принципом паралелізм, симетрія і чітке підпорядкування одних складових частин іншим, а зокрема - антитеза в усіх її можливих варіянтах.

Все це, звичайно, сама тільки найсумарніша схема системи клясичного стилю. Якою мірою ця схема надається дости-

лістичного визначення конкретної літературної творчости - це зможуть виявити тільки наступні спроби аналізи тієї творчости. Зрештою, до аналізи "Камінного господаря" Лесі Українки вона надається не цілком - і ми знаємо, чому саме: лише остаточна редакція "Камінного господаря" прагне більш-менш послідовного клясицизму, намагаючися вилучити з тексту рамки натуралізм попередніх варіянтів і, зрозуміла річ, не досягаючи повністю тієї мети. Цілком імовірно, що за основний імпульс і стимул щодо цього правив саме клясичний характер образу "камінний господар", хоч постав той образ, мабуть, у зовсім іншому пляні - в пляні суб'єктивно-психологічного прагнення новаторської антитези до традиційного "Камінного гостя"; отже, звертаючися для т. зв. ідейного висвітлення "Камінного господаря", до національно-соціяльного світогляду Лесі Українки, ми зверталися б до тих моментів, які авторка тут дедалі консеквентніше намагалась - і в основному спромоглася - не виявити зовсім.

Проте, сама вже можливість - і часта наявність - співіснування різнорідних стилістичних елементів у середині справді майстерного мистецького твору ще раз спонукує прагнути максимальної чіткости в теоретичному визначенні фундаментальних принципів і критеріїв кожного стилю - бо історично-літературна дійсність цих критеріїв не подає, а потребує.

6. СИСТЕМА ЛІТЕРАТУРНИХ СТИЛІВ

Лишається висвітлити співвідношення між клясицизмом та іншими теоретично можливими літературними стилями або, інакше кажучи, визначити, які саме основні літературні стилі надаються до конструювання на підставі того самого критерію поетичної образности, що й клясицизм.

З формально-логічного погляду поетичний образ може бути або іманентним, або трансцендентним, або тим і тим разом, або ж, нарешті, ні тим, ні тим. З цього випливає визначення чотирьох стилів:

1/ Клясицизм, заснований на іманентному /текстові твору/ значенні поетичного образу.

2/ Символізм, заснований на трансцендентному / текстові твору/ значенні поетичного образу; за зразок такого символічного образу можна навести третій і четвертий рядки поезії "Батьківщині" Є.Маланюка /"Наші Дні", ч.12, грудень 1943/:

> Як до тебе протоптати тропи?
> В сивій млі спостерегти мету?
> Чи пропалить синій жар Европи
> Азії проказу золоту?

Тоді, як образи перших двох рядків /тропи, сива мла, мета/ семантично розкриваються або з контексту самого твору, або ж у крайньому разі на основі образности всієї політично-громадської лірики авторової, - оригінальне трактування українських національних кольорів в останніх двох наведених рядках, а зокрема віднесення "синього жару" до

Европи, а "прокази золотої" до Азії - не знаходить собі, скільки бачу, безпосереднього розкриття ні в контексті даної поезії - не зважаючи на споріднену метафору на початку передостанньої строфи:

> Рівний простір в язвах позолоти
> Залягає площиною піль -

ні в системі поетичної образности, реалізованій в усій ліриці Маланюковій, а потребує для свого адекватного розуміння певного заглиблення в історіософічну концепцію авторову, що вона міститься принципово поза межами поетичної творчости. Значення даного образу корениться в метафізичних елементах свідомости, потойбічних супроти літературного контексту, а тому не надається до аподиктичного й однозначного визначення. 1/

3/ Поетичний образ може бути разом і іманентним, і трансцедентним у тому сенсі, що окремі образи /абож окремі компоненти складного образу/ повністю розкриваються в контексті авторової поетики, а проте тією чи тією мірою суперечать одне одному, виявляючи себе як логічно несполучні або і контрадикторні, так що остаточне розв'язання семантичної проблеми знов таки потребує звертання до релігійно-етичних або метафізичних підвалин світогляду авторового, потойбічних супроти літературного контексту.

Приклад беру з "Напису на книзі віршів" Є.Маланюка:

> Ось - блиском - булаву гранчасту
> скеровую лише вперед:
> це ще не літ, але вже наступ,
> та він завісу роздере.

Кожен з образів даної строфи цілком розкривається з літературного контексту лірики авторової, але, разом з тим, кожен із них логічно несполучний з попередніми: гранчастість булави не пов'язана з "блиском" /грані зумовлюють не блиск, хібащо відблиск/; "лет" взагалі ні до чого попереднього або наступного в тексті не пасує, так що й заперечення "це ще не лет" не вмотивоване; а роздерття завіси чи то булавою, чи то наступом "залізних строф"...ні, цього краще й не пробувати конкретно уявити собі. Внутрішня непогодженість образних елементів тут, очевидно, не стилістичний ляпсус, а поетичний принцип.

Ще один приклад з того самого автора /"Молитва"/:

> Вчини мене бичем Твоїм -
> ударом, вистрілом, набоєм,
> щоб залишивсь хоч чорний дим
> над неповторною добою.
>
> Хай безсоромні очі їсть
> тих, що живуть без сліз і чести,
> хто скинув і любов і злість,
> бо не під силу було нести.

1/ Адже ж могло б бути й навпаки: моголи Чінґіс-Хана билися під синім прапором.

Образність першої строфи - чисто клясична. Але в другій строфі "чорний дим" /від набою чи вистрілу, що вони разом були семантично однозначні з ударом бича/, сказати б, матеріялізується вже такою мірою, що він "безсоромні очі їсть", і це вже ні з ударом, ні, тим паче, з бичем Божим несполучне - образність переходить до іншого семантичного пляну. Наприкінці, "хто скинув і любов і злість" знов таки не відповідає попередньому "без слів і чести", бо саме злість не створює почуття чести - абож створює його тільки в певному світоглядовому аспекті, що він лежить поза межами літературного контексту.

Навмисність і систематичність такого контрадикторного співвідношення між окремими елементами образности в ліриці Є. Маланюка не викликає жадного сумніву.

Цей стиль звичайно зветься в літературі "барокко" /заслушною аналогією до образотворчих мистецтв і архітектури/. Заради симетричности термінології я волів би йменувати його "імаґінізмом", оскільки, з одного боку, несполучність окремих образів /imagines / чи не скрізь функціонально пов'язана з особливою їх численністю та ефектовністю, а з другого боку, те, що зветься імаґінізмом чи імажинізмом у сучасній американській і російській поезії достатньою мірою відповідає поданому вище визначенню контрадикторного поетичного образу. Зрештою, три чверті т.зв. романтизму теж належить сюди /напр., уся творчість Віктора Гюґо/.

4/ Поетичний образ може не бути ні іманентним, ні трансцендентним, якщо він сам із себе такий семантично субтильний, такою мірою збудований на самих нюансах почуттів і відтінках сприйнять, що не можна об'єктивно визначити, чи значення його є іманентне поетиці твору, а чи потребує для свого адекватного розкриття звертання до позаестетичних чинників світогляду. Відповідну ілюстрацію /з "Рівноваги" Є. Плужника/ доводиться заради більшої чіткости сприймання навести тут повністю:

Мовчи! Я знаю. За всіма словами -
холодний смерк, спустошені сади...
Це наша пристрасть стала поміж нами,
нас розлучаючи назавсіди.

Шалій, шалій від розпачу сп'янілий...
Що розпач той? Річ марна і пуста!
Як пізно ми серця свої спинили!
Як роз'єднали рано ми вуста!

О, друже мій! Останні трачу сили,
в країні тій уявній живучи.
Де образ твій, утрачений і милий,
де голос твій?.. Мовчи! мовчи! мовчи!

Чи повністю розкривається з контексту цієї поезії семантична сторона антитези:

Як пізно ми серця свої спинили!
Як роз'єднали рано ми вуста!

- чи може вона розкриватися з образного контексту цілої "Рівноваги" Плужникової? Наприклад, чи пов'язана вона семантично з зовнішньо ніби подібною антитезою в 4. рядку "присвяти" того самого автора:

Суди мене судом твоїм суворим,
сучаснику. - Нащадки безсторонні
простять мені і помилки й вагання,
і пізній сум, і радість передчасну, -
їм промовлятиме моя спокійна щирість.

Ці питання не надаються до однозначного розв'язання, бо поетичний образ у першій з двох наведених антитез /а друга з них позбавлена образности/ збудований саме так, щоб межа між його іманентним і трансцендентним значенням лишилася принципово непевною через вкрай витончений - сказати б, інфінітезимальний - характер його семантичної специфіки. Стиль, заснований на інфінітезимальному характері естетичної образности, має і в літературі, і в образотворчих мистецтвах цілком певну й усталену назву: це імпресіонізм.

Таким чином, залежно від семантичного характеру поетичного образу розрізняємо в поезії чотири автентичні стилі: клясицизм, символізм, імаґінізм /чи то барокко/, імпресіонізм. Проте, поетичний образ може ще бути фіктивним у тому розумінні, що з двох його семантичних компонентів один якийсь - або узуально-нормативне значення слова, абож контекстуальне значення - може бути фікцією, себто лише умовно сприйматися як значення, фактично ніяк не реалізуючися в свідомості. На цьому базується можливість двох фіктивних стилів, чи то квазістилів, а саме:

1/ Узуально-нормативне значення слова є фікцією, коли вживається виразів чужомовних, іншодіялектних абож - найчастіший випадок - архаїчних; бо узуально-нормативне значення їхнє міститься поза живою мовою автора й читача: воно існує або існувало десь і колись, але в пляні даної літературної мови не існує. Розгляньмо, приміром, послідовно архаїчну поезію О. Стефановича "З літопису":

Бі ко поятим глас витязя:
"Како толіко вас, гости,
і не могосте одбитися,
но побігосте?"
І отвіщаху, глаголюще:
"Како нам битися с вами! -
Цілов бихом побоїще
вслали тілами.
Бяху бо верху вас друзії,
грозно крильми помаваху, -
світлі і страшні в оружії
вам помагаху".

Такі лексеми, морфеми, семасіоми, як от п о я т и й або о т в і щ а х у абож г о с т и /=чужинці/, позбавлені - в сучасній українській літературній мові - узуально-нормативного значення, бо вони перебувають поза її узусом чи то вжитком і, якщо вживаються в поетичному творі, то вживаються всупереч її нормам. Значення таких архаїзмів надається до реконструкції; але, скільки та реконструкція діє на основі зіставлення контекстів /а не на основі безпосереднього нормативно сприйнятого вжитку/, то реконструйоване таким способом історичне значення є скрізь і завсіди тільки контекстуальне. Інакше кажучи, тут унутрішня форма

слова сама вже править за його ж таки внутрішню норму. Через це, коли М. Зеров у сонеті "Сон Святослава" пише:

Яка крізь серце потекла Каяла,

то це, власне, становить фіктивний образ, чи то квазіобраз: антагонізму між узуально-нормативним і контекстуальним значенням фактично нема, бож значення слова К а я л а обмежується на тому, що можна гіпотетично реконструвати з відповідних контекстів "Слова о полку Ігоревім". Проте, ми припускаємо, що це слово мало колись і десь певне узуально-нормативне значення, і для естетичного сприймання цього аж надто досить. Mutatis mutandis уже сказане вище однаково стосується і до образности діялектної /напр., у діялогічних частинах новель В. Стефаника/, і до образности чужомовної - напр., у Є. Маланюка:

Відроджуюсь по кожній стр[?]ті
свідомістю, що дні оці
Sub specie aeternitatis
зіллють начала і кінці.

Це є стилізаційний фіктивний стиль /чи квазістиль/, чи то, одним словом кажучи, стилізація. Стилізація - це не просто стилістичне наслідування чогось попереднього, а це поезія, усвідомлена й сприйнята як "мова богів", себто мова, принципово відмінна від загально-літературної та загально-розмовної. Цьому аж ніяк не суперечить той факт, що стилізаційну образність - так само, як і стилізацію взагалі - часто-густо використовується в комічній або пародійній жанровій функції, як, приміром, у "Думі про наців" С. Залізщицького:

"Готлявбицька" партія "наців" чіслилась здорова.

Адже і в античній поезії боги виступають не лише в епосі й трагедії, а й у пародійному епосі, сатиричній драмі, комедії - почасти в стилізаційною "власною" мовою, як от тракійський бог у "Птахах" Арістофанових.

2/ Протилежний до стилізації квазістиль полягає в тому, що фіктивним є контекстуальне значення слова. Це трапляється тоді, коли слово вживається так довільно, що об'єктивно можна тільки констатувати факт відхилу від узуально-нормативного значення слова, проте визначити, в чому саме полягає той відхил - не можна ні на основі літературного контексту, ні на основі позаестетичних елементів світогляду авторового, так що принципово лишається навіть можливість припустити, що автор, вживши якогось слова всупереч мовній нормі, нічого семантично певного не мав був на увазі, а керувався напівсвідомими асоціяціями, що лишилися невиразними й для нього самого. Проте, наскільки ми припускаємо, що те слово мало для автора певне контекстуальне значення, настільки цього для естетичного сприймання досить.

Це є експресіоністичний фіктивний стиль /чи квазістиль/, чи то експресіонізм. За зразок експресіоністичного квазіобразу може правити д і в а в 3. частині поезії "Пашпорт" Т. Осьмачки /"Сучасникам", Краків-Львів, 1943, ст. 32-33/; цитую відповідні чотири строфи повністю, щоб вия-

вити разом, як щільно експресіонізм у найкращих своїх досягненнях наближається до символізму і що фіктивна внутрішня форма не є літературною забавкою і не виключає подеколи ні суб'єктивного патосу творчости, ні об'єктивної досконалости вислову:

Пливи ж, пливи в холодній піні
по хвилі темній та сліпій, 1/
а я по жовтім шелестінні
піду у навздогін тобі

туди, туди, де в гирло ріки
і діва сходить з білих шат
і думає: чи чоловіки
цілують ноги у дівчат.

І, не злякавшись, подобизну
мою розгляне у воді...
То я, то я водою бризну
на діву з берега тоді...

І щось там прикре в неї зочу
від чистих бризок на лиці,
тоді вже пашпорта не схочу 2/
довіку у країні цій.

Теоретично розглядаючи, можна припустити ще й таку квазіобразність, де обидва семантичні компоненти - і узуально-нормативне значення, і контекстуальне значення - однаково фіктивні. Це трапляється тоді, коли під виглядом чужої або утопічної мови подається щось таке, що в жадній мові ніколи не існувало, отже, не посідає ні узуально-нормативного, ні контекстуального значення, а має лише видимість слова чи словосполучення, яка є принципово здатна пов'язуватися з суб'єктивними емоційними асоціяціями. Приклади легко знайти в т.зв. поварозумовій мові /чи то заумній/ футуризму в якій завгодно новітній літературі. Чому такий подвійний фіктивний образ може вживатися лише спорадично, а окремого квазістилю не утворює - це найліпше пояснює такий приблизно /на жаль, я змушений цитувати з пам'яті/ вислів російського футуриста В.Хлєбнікова:

"Коли я писав передсмертні слова Ехнатона 3/ "манч, манч", - я плакав; а тепер вони не справляють на мене жадного враження".

1/ Це автор звертається до своєї "подоби в листі" /"та ще й в рогами на чолі"/, яку він "у річку кидає вперед".
2/ Вульґаризація лексики для експресіонізму аж ніяк не обов'язкова, а проте цілком природна, бо вона походить із хибного засновку, ніби сам уже намір авторів спроможний змінити семантику слова. Тому, вживаючи експресіоніст неповажних слів про поважні речі, марить, нібито він ті слова споважнює, сказати б, перетоплює, - а справді тільки вульґаризує власний виклад.
3/ Ехнатон, чи то Аменофіс ІУ, - фараон 18.династії /середина 14.сторіччя перед нашою ерою; отже, ці слова мають правити тут за давньоєгипетські.

У містично-релігійній літературі таке вживання фіктивної мови зветься глосолялією. Воно досить поширене у певних християнських і мохаммеданських сектах, де править здебільшого за "мову янголів".

Визначеними вище чотирма стилями та двома квазістилями стилістична клясифікація за критерієм поетичної образности, власне кажучи, вичерпується. Але доводиться мати на увазі, що поетичний образ - хоч і визначальний, але не єдиний елемент поетичної семантики, тим паче - поетичної мови взагалі. Отже, принципово можливим і фактично скрізь наявним є вживання майже всіх елементів поетичної мови, не зважаючи на відсутність поетичної образности. За згаданим вище критерієм це вже не стиль, а псевдостиль, при чому можна навіть розрізняти два псевдостилі, залежно від того, чи переважають у позаобразній поетичній мові літературного твору конкретні елементи лексики й семантики, чи абстрактні. В першому випадку маємо, очевидно, справу в т.зв. натуралізмом - явищем надто загальновідомим, щоб зупинятися на докладнішій його характеристиці; варт тільки підкреслити, що рішуче переважна більшість того, що умовно зветься в літературі реалізмом, справді належить до конкретного псевдостилю, чи то натуралізму.

Протилежний натуралізмові /і т.зв. реалізмові/ абстрактний псевдостиль не має досі певної назви; можна було б запропонувати термін "схематизм". До схематизму, передусім, належить чи не вся /кількісно величезна/ дидактична та морально-сентенційна поезія всіх часів і народів. Втім, треба зазначити, що в спорадичних випадках схематичний псевдостиль - як врештою й натуралізм - спромагається на окремі твори /здебільшого обмеженого розміру/, яких не можна не визнати за високо-естетичні з усіх поглядів - за винятком саме критерія образности. Російське літературознавство звичайно наводить як взірець позаобразної поезії ліричний вірш Пушкіна "Я вас любил: любовь еще; быть может"... Наведена вище "присвята" з "Рівноваги" Є. Плужника /"Суди мене судом твоїм суворим".../ теж може правити за естетично досконалий зразок схематизму.

Сказане вище надається до резюмування через таку схему:

Поетична образність:

А. адекватна:

I. автентичні стилі:

а. іманентна
1. класицизм

б. трансцендентна
2. символізм

в. іманентна і трансцендентна /чи то контрадикторна/
3. імаґінізм /чи то барокко/

г. ні іманентна ні трансцендентна /чи то інфінітезимальна/
4. імпресіонізм

Б. фіктивна:

II. квазістилі:

а. фікція внутрішньої норми
5. стилізація

б. фікція внутрішньої форми
6. експресіонізм

в. фікція внутрішньої норми і внутрішньої форми /глосолялія, чи то позарозумова мова/

В. відсутня:

III. псевдостилі:

а. з перевагою конкретної семантики
7. натуралізм /і реалізм/

б. з перевагою абстрактної семантики
8. схематизм

ЮРІЙ КЛЕН

Міста

Міста, ясні троянди жаролиці,
Симфонії потужних барв,
Що їх творив із мармуру і криці
В красу залюблений різьбар.

Старі майстрі, митці середньовіччя,
Різьбивши сотнями років,
Надали кожному із вас обличчя.
Ґраніт ваш обернувся в спів.

У височінь росли стрільчасті вежі,
Казкові з каменю квітки.
Чар електричний розкидав мережі,
Як сон, прозорі і легкі.

У ніч струмили ви сріблясте світло,
Хвилясту млу своїх заграв,
В якій душа безсмертна ваша квітла,
В якій ваш п'яний дух буяв.

Та заширяли угорі армади
Птахів, що небо залягли,
І ви, сповиті в темні хмари чаду,
Клубками димними спливли.

І заревли розпачливо сирени,
Як голоси страшних почвар,
Що метушилися, немов скажені,
Коли загув нічний кошмар.

Сікли дітей гроза і град залізний,
Грім землю на шматки роздер.
Усім у дні жахні і ночі грізні
Розкрились пащеки печер.

І рятували нетрі й дикі скелі
Від вогняних, жеручих злив,
Бо в сарабанді сатана веселий
Стару Европу закрутив.

Полтава, Лондон, Ахен, Кельн і Київ!
Дмухнув, позбавив вас лиця,
І чорні рани в тілі вашім виїв
Пожар, що вижер вам серця.

Ураз він велетнем сторуким виріс,
Дощами фосфору скропив.
Згорнувши вулицю, немов папірус,
Всі зариси затер і змив.

Ґотичні сни і квіти барокковi!
Прекрасний вік ваш догорів,
І не струмить у вікна кольорові
Іржава повінь вечорів.

Вже промені не грають на іконах,
На тьмяних фресках базилік.
З-за ґрат покручених, між рам віконних
Воронячий лунає крик.

Не можуть бані золоті, що змерхли,
У раннім сонці зацвісти.
Позбивані дзвіницям гостроверхим
У простір знесені хрести.

Спинився дивний порив їхній вгору,
Бо вже шпилі їм осіклись,
І не ростуть зн[illegible] собори
Геть від землі у Божу вись.

Минуть віки - кому й вві сні якому
Примаритеся ви, міста,
Яким колись - у часі золотому -
Щасливо танули літа?

Міста, що, розпорошені в атоми,
Вже чорним прахом полягли!
Хто пригадає, як до днів залому
Ви пишно в мармурі цвіли?

Невже ж навіки вкрив руїну попіл,
Не полишивши сліду літ?
І навіть згинув у страшнім потопі
Давен прадавній заповіт?

Поглянь: супроти сонця над горою
Шумить береза молода,
І у траві спокійною ступою
Чвалає мирна череда.

Мов голуба закам'яніла мрія,
- Уся в мереживі яснім -
Он церква Первозванного Андрія
Застигла в польоті струнким

І нам віщує у добі негодній:
"Хай буде далі Бог карать,
Та на зелених цих горбах Господня
Таки засяє благодать!"

ЛЕОНИД БІЛЕЦЬКИЙ

„Камінний Господар". драма Лесі Українки

1.

Драма Лесі Українки "Камінний Господар" була розпочата в Хоні в кінці 1911 р., а закінчена в кінці весни в Кутаїсі 1912 р. Перша редакція її була широко закроєна і здеталізована. В такому опрацюванні вона авторку не задовольнила, і тоді Леся Українка почала її скорочувати і опрацьовувати вдруге. Оця друга її редакція була надрукована в "Літературно-науковому Віснику" /1912,X/ як остаточна. Перший заголовок драми, зазначений олівцем, був "Командор", другий, теж олівцем, - "Дон Жуан", а третій і остаточний - "Камінний господар".

Отже, авторка скомпонувала твір не зразу, а шукала того виразу, який би найкраще її з естетичного боку задовольнив; крім того й заголовок твору виник не зразу, а тільки за третім разом її шукань.

2.

Перший етап естетичного схоплення драми Лесі Українки є зрозуміння її в аспекті споглядального об'єктивізму, себто в пізнавальному процесі споглядальної емоційної незацікавлености.

На перше місце в творі Лесі Українки виступає його структурна статика у своїй загальній мистецькій антитезі. Вся акція драми проходить на фоні двох полотен, антитетично зіставлених одне проти одного, як два всією природою своєю протилежні дзеркала, в яких відзеркалюється два супротивні фантоми духової дійсности тих самих дійових осіб.

СЕВІЛЬЯ супроти МАДРІДУ. Вічно весела, вічно співуча й танцюриста Севілья протиставлена завжди понурому, кам'яному Мадрідові. Хвилясте море звуків, голосів супроти мовчазної, похмурої, зловісної кам'яної скелі. В частинах цієї статурної антитези, що заступають одна одну в процесі життя дійових осіб й розвитку дії, розкривається прозора перспектива майбутнього зудару, конфлікту протилежних душ на фоні супротивних стихій, панівних у цих двох містах, з яких у першому зроджується життя головних дійових осіб драми, а в другому відбувається катастрофічна зустріч їх і смерть. У цьому першому статичному змаху оточення, матеріяльної обстанови твориться перша внутрішня експозиція в Севільї для першої частини життя й діяння героїв, що тільки готуються виступити на арену драматургічного діяння, й друга експозиція з 4-ої картини драми для частини другої, в якій зав'язується й розгортається справжня колізія трагічного.

3.

На цьому загальному антитетичному зіставленні супротивного в своїй подвійності фону драми так само статично, в найспокійнішому зіставленні, виступає друга антитеза ближчого духового оточення дійових осіб у два моменти їхнього життя.

Це є КЛАДОВИЩЕ в Севільї /І картина/ - пишне, багате на квіти, на красу, естетично обрамоване в білий мармур. Його зроджує не смуток і тугу, а викликає почуття краси, що заворожує душу глядача і не знижує тону його життя; натомість 5 картина статично розкриває перед нами образ кладовища в Мадріді, закутаного в темний мармур суворого стилю. Ні рослин, ні квітів, - тільки холодний сухий зимовий день, що заморожує кров, спиняє душу, губить слова, вимовлені тут таки, біля мармурових нагробків.

Отже, і цей невеликий куток царства мертвих у Севільї й Мадріді, однаковий призначенням, такий антитетично відмінний у своїй зверхній і духовій істоті, що кидає світло на життя і душі тих самих дійових осіб Севільї й Мадріду.

І коли я до цієї мистецької статики читаю листа Лесі Українки до Ольги Кобилянської з 3.травня 1913 р., де авторка з'ясовувала, чому її драма така коротка, що викликає в душі Ольги Кобилянської навіть жаль, чому вона не довша, - то далі подані слова Лесі Українки яскраво свідчать, що антитеза образу двох міст і двох у них кладовищ входить до її мистецького задуму як глибока, органічна й красномовна складова експозиція до обох частин драми з відмінним духовим наставленням супроти тих самих дійових осіб. Ось її власні твердження:

Не лінувалася вона "опрацювати той сюжет належито", а навпаки, скінчивши драму, "працювала знову над уже скінченою, щоб зробити її короткою /вона була чи не двічі довша, ніж тепер/, щоб сконцентрувати її стиль, наче якусь сильну есенцію, зробити його лаконічним, як написи на базальті, увільнити його від ліричної млявости та розволіклости, у п'я т и с ю ж е т в к о р о т к і е н е р г і ч н і р и с и, д а т и й о м у щ о с ь "к а м і н н о г о". І от оце "камінне" як якась остаточна мета в перспективі драми, як та нерухома сила в потенції, що в кінцевій катастрофі впаде на голови героїв, як щось неминуче, що випливає з внутрішньої природи оточення Мадріду і його замкненого в закам'янілій традиції життя й передсудів стає головним компонентом драми.

Так з інтуїтивного творчого акту в першому етапі творення, коли Леся Українка, як вона писала Кобилянській, творила день і ніч з гарячкою в крові, а скінчивши, хворіла, певно, більше, ніж хворіють жінки після породу, в другому етапі, коли вона працювала знову над уже скінченою драмою, шукаючи для неї стилю мармурової невмолимої статики в слові, зростає в уже свідомому творчому акті та ідея, що визначає остаточну мету задуму. А ця праця проводилася тільки ще над фоном драми, над фоном, що так са-

мо мистецьки важить, хоч він статично нерухомий у своєму своєрідному діянні, як матерія в своїй субстанції, як річ сама по собі в її надзмисловій реальності.

4.

На цьому ірреальному фоні чистого буття матерії Леся Українка розміщує дійових осіб драми. І мистецька, радісна й співуча Севілья зроджує динаміку їх діяння в першому етапі твору.

Перед нами перша пара дійових осіб у такому самому антитетичному зіставленні.

ДОЛЬОРЕС і АННА. Перша, наречена Дон Жуана. Друга - Командора Дон Ґонзаґо. Антитеза в коханні їх, антитеза в мріях, в чинах, - у всьому. Кохання їх протилежне, супротивне й устремління в мрії, на протилежних бігунах стоять і лицарі їхнього серця, та й душі їхні відбивають одна від одної, чорна й біла перспектива їхнього життя, вогонь і лід у крові їхній, жар і холодний розрахунок у їхній свідомості, в темпераменті, в моралі і навіть у їхній долі, в їхньому призначенні. Зовні горда Анна й упокорена Дольорес, панує над життям Анна, жертвою життя є Дольорес. Анна, що мучить інших, Дольорес, що мучиться, розпинає душу й заколює власне серце. А в дійсності, як роз'яснює сама Леся Українка в тому ж листі, - ті форми життя, перед якими скорилася Донна Анна, не скорили б ніжно-впертої вдачі Дольорес, бо "над нею ніщо камінне не має влади". Тому вільна душею Дольорес - і рабиня усталених традицією форм мадридського життя, форм усього "камінного", що пригнічає, позбавляє волі, - Анна.

Отже, дві душі в кожній з них: зверхня, емпірична і внутрішня, містична, але в повній антитезі одна до одної.

5.

Друга пара: ДОН ЖУАН і КОМАНДОР.

Леся Українка про Дон Жуана пише: "Я не мала на меті подавати щось нового до усталеного в літературі типу Дон Жуана, хіба лише підкреслити анархічність його вдачі. Він, власне, повинен був таким бути, яким його звикли собі уявляти більш-менш усі, а коли так, то пощо ж було його виписувати детально".

Отже, він авантурник, пірат, зухвалий, самовпевнений, цинік, лицар невисокої гідности. Це ті традиційні риси характеру, Дон Жуана, які зберігає й Леся Українка. Але в драмі Лесі Українки вони виступають дуже пом'якшені й приведені в гармонію з рисами модерного "лицаря волі", інтеліґента типу героїв Ібсена. В жінці він шукає відблиску ясного сяйва свого ідеалу. Досі ж він ані в одній жінці не знаходив, щоб вона могла розділити з ним самотину його вільного духу. Тільки Анна вільна, як і він. І єднання з нею здійснило б його ідеал. Але воля його дуже обмежена заручинами з Дольорес. В цьому його внутрішній розлад як нова риса характеру. Він не зламав заручин з Дольорес і допустив поневолення Анни. Цим він зрадив свою місію, зрадив себе, свою анархічну волю - і зрадив Дольорес: порушив свою вірність нареченій Дольорес, прийнявши її вірність і

прийнявши від неї декрет про повернення прав еспанського ґранда. Убивши Ґонґаво, він не визволив Анни і сам зазнав найгіршої неволі: став закоханим рабом жінки і рабом командорського плаща і влади. Отже, не тільки не врятував Анну, а від Анни-спокусниці загинув.

Протилежний образ Командора. Він носій високої влади, якій підпорядкував усе своє особисте й родинне життя. Він - утілення повинности, незломної самодисципліни, вірности традиції. Він однобічна людина, лицар обов'язку, тоді як Дон Жуан - лицар волі. Командор живе в сфері лицарських чеснот, тоді як Дон Жуанові чесноти служать тільки для його власної волі і власного ідеалу. Командор втілює в собі повинність, тоді як Дон Жуан не визнає жадних повинностей. Командор постать пасивна, статична. Дон Жуан - активна, динамічна. Закон для Командора - найвищий імператив. Для Дон Жуана жадних законів не існує. Командор - схема, порядок, реґлямент, незломність засад. Дон Жуан - безначальність, анархія, мінливість аж до самозаперечення. Закований у лати, закам'янілий у своїй системі, Командор перетворюється на статую, на скам'янілу гору, на скелю, що стає панівною в драмі й завершує в розв'язці всю скульптурну групу в замку, підносячися в замкнений у собі символ нерухомости, в абсолют моральної закам'янілости.

6.

Споріднені пари: з одного боку ДОН ЖУАН і ДОЛЬОРЕС, а з другого - КОМАНДОР і ДОННА АННА. Коли перші два персонажі тягнуться один до одного своєю динамікою, свободою волі, посвятною любов'ю Дольорес до Дон Жуана і якоюсь повинністю нареченого Дон Жуана до Дольорес, то останні два - мрією Донни Анни жити в замку Командора і бути нікому не підвладною, бути володаркою душі казкового лицаря, спочивши на любові до неї Командора як на безпечній і ні від кого незалежній камінній скелі, якою має бути сам Командор - володар.

Але притягальна сила між Дон Жуаном і Донною Анною зближує їх між собою й віддаляє Дон Жуана від Дольорес, Донну Анну від Командора. В наслідок цього всі ці постаті розміщуються в скалі взаємин так:

Дольорес
Дон Жуан
Донна Анна
Командор.

Витягуються в одну лінію від повної внутрішньої свободи /Дольорес/ і самопожертвування через умовну й примхливу свободу Дон Жуана, що піддається владі гордої Донни Анни, тоді як ця остання піддається зверхній владі Командора.

Пізніше лінія ламається в чотирокутнику взаємин, і ці чотири дійові особи творять собою цілість драми; " А ця драма, як пише Леся Українка в листі до Кобилянської, повинна нагадувати с к у л ь п т у р н у г р у п у - такий був мій замір, а про виконання судити не можу". У процесі дальших взаємин цих дійових осіб Дон Жуан убиває

Командора, відвертається від Дольорес і підлягає гордій Анні. Динаміка акції трагічно поглиблюється. Дон Жуан в останній картині в замку овдовілої Анни з наказу останньої одягає білу тоґу Командора, упивається майбутньою владою над Анною і владою Командора й некликаного господаря замку взагалі. Поява камінної статуї Командора й скам'яніння Дон Жуана, з яким одночасно гине й Донна Анна, вивершує розвиток. Чотирокутник пірамідою зводиться вгору й катастрофічно вивершується Кам'яним господарем, що підноситься на вершок "скульптурної групи", як караюча Немезіда й пан ситуації. Так статурно завершується дія драми в ірраціональну статику мармуру:

Се він... камінний!..

- закінчує Леся Українка драму, а далі німа картина розплати камінної статуї Командора з Дон Жуаном і Анною. Так майстерно німою застиглою картиною закінчується традиційна мандрівна фабула про Дон Жуана й Камінного Господаря.

7.

Хто ж з цих чотирьох дійових осіб найголовніша центральна постать у драмі? Леся Українка в листі до Кобилянської про це ось так пише: "Шкода мені теж, що я не вміла поставити Дольорес так, щоб вона не здавалась блідою супроти Донни Анни, - це не було моїм заміром, і я навіть який час вагалася, хто має бути справжньою героїнею драми, - вона чи Донна Анна, і я дала перевагу Анні не з симпатії /Дольорес ближча моїй душі/, а з почуття правди, бо так буває в житті, що такі, як Дольорес, мусять відходити в тінь перед Аннами і стаються жертвами - властиво не Дон Жуанів, а власної надлюдської екзальтації". Отже, з цих слів випливає, що головною героїнею драми є Донна Анна.

Таку саму думку підносить і Є.Ненадкевич / у передмові до "Камінного Господаря"/: "Жіноче усталення теми висуває в драмі на перший плян героїню. Головна активна роля належить Анні, а не Дон Жуанові, вона єсть центр дії. Це легко було б довести, простеживши функцію Анни в динаміці сюжету" /34/. В іншому місці той же Ненадкевич пише: "Ґонзаґо є центральна фіґура в тематичному побудуванні її,.., бо...тема насправді не традиційно донжуанівська, а ширша". У цих двох твердженнях Ненадкевича є суперечність у визначенні головної дійової особи драми. За першим твердженням головна роля належить Анні, за другим - Ґонзаґо. Ці суперечності Ненадкевича не можна виправити якимсь посереднім, компромісовим способом, бо тема драми та сама і одна: КАМІННИЙ ГОСПОДАР. Отже, Ґонзаґо є темі драми.

Тому я вважаю, що ролю Донни Анни й Командора в драмі треба уточнити і то в тому напрямі, як це визначила сама Леся Українка. В листі до О.Кобилянської вона писала: "Командор, се я таки тямлю, вийшов занадто схематичним, - се більше символ, ніж жива людина, а то

безперечно є вада, тільки ж, коли порівняти з тим, як обходилися з сею поважною особою інші автори, то все ж може я була уважніша до нього і принаймні дала йому якесь логічне поводіння і справжнє raison d'être в драмі". Таким raison d'être і буде та символічність, до якої Леся Українка піднесла Командора. Він - символ тієї сили, порядку, традиції, влади, якій Донна Анна мала б підпорядкуватися, і навіть символ кари над Дон Жуаном і Анною, що задумали в його володіннях щасливою парою панувати, ставши на його місце.

Таким чином Анна - реальна головна героїня драми, а Командор - символ, що метафізично сконцентрував на собі всю увагу Дон Жуана й Анни, як математична точка, що прикувала їх зір, задивлений у майбутнє їхньої долі.

8.

Але за задумом Лесі Українки найсокровеннішою постаттю у внутрішній перспективі розроблення леґенди про Дон Жуана й Командора і найглибше закроєною в драмі є Дольорес. Ось тільки вдумаймося у власні слова авторки : "Шкода мені, що я не вміла поставити Дольорес так, щоб вона не здавалась блідою супроти Донни Анни. Се не було моїм заміром, і я навіть який час вагалася, хто має бути справжньою героїнею драми."

Дольорес - "се тип мучениці вродженої, що все мусить гинути розп'ята на хресті, хоч би мала сама себе на той хрест прибити, коли бракує для того катівських рук. Якби не було Дон Жуана, то знайшлось би щось інше, для чого вона б "душу розп'яла й заколола серце", бо там, де Анна могла б бути вже щасливою, Дольорес ще б таки не знайшла свого Святого Ґрааля, а се тому, що над нею ніщо "камінне" не має влади, і всі ті усталені форми життя, яким нарешті таки покорилась горда Донна Анна саме тоді, як їй здавалось, що вона опанувала своєю долею, ті форми не покорили б ніжно-упертої вдачі Дольорес, бо вже вона і в манастир пішла не так, як всі, не для рятунку власної душі, а для пожертвування нею! Вона й заручилась без надії на заміжжя, знов не так, як всі. Отже усталені форми для неї тільки якісь містичні формули, що мають виражати власне невиразимі ні в яких формах почуття, але те, що в тих формах є "камінного", пригнітаючого, позбавляючого волі, не може мати влади над її вільною душею. Так я думаю про Дольорес".

Уся критика "Камінного Господаря" Лесі Українки цього образу Дольорес у такому дусі, як висловилася сама авторка, зовсім не зрозуміла. Я навмисне довше спинився на словах самої Лесі Українки, щоб показати той глибокий задум, який вона поклала в основу, розробляючи образ Дольорес.

Хоч він вийшов ніби нежиттьовим, нереальним, так, ніби зійшов на землю чистий дух всепрощення, що прощає всі слабості Дон Жуана, - проте він реальний, коли поглянути

в його артистичну структурність ,
з погляду його метоставного устремління до душі Дон Жуана. Тоді глибинність його постає перед нами у всій абсолютній чистоті. Він дуже близький духовістю своєю до Міріям з "Одержимої". Вона душу свою принесла, щоб урятувати любиму людину. І трагедія Дольорес, а разом з тим і краса, що вона погубила свою душу не за Месію, а за духового руїнника, за порушника найелементарніших основ нормального життя. Душу свою погубила, але нареченого свого не врятувала. І в цьому її найбільша трагедія: велика жертва без жадних наслідків.

9.

"Камінний Господар" у всьому репертуарі Лесі Українки своєю композицією найструктуальніша і найконструктивніша драма. Коротка, ядерна, лаконічна в випрацюванні діялогу, об-разів і навіть самого сюжету. Акція розвивається в шістьох картинах, але в двох тільки етапах. Коли б я ділив її на акти, то таких визначив би тільки два. Перший - три перших картин, що зображують Севілью й Кадіс; другий - три основні картини, що відбуваються в Мадріді. Це два окремі світи, супротивні один одному,що з них один одного перекреслює, один одного заперечує.Тільки постать Дон Жуана пов'язує їх в одну цілість, але тільки зверхньо. Внутрішньо - це антитеза. І в цьому може і є найоригінальніша риса композиційної структури цієї драми.

Друга глибока риса оригінальности її - ота дивна скульптурність, чіткість образів, характерів - два персонажі містичні, замкнені у власний світ /Дольорес і Командор/, два символи вищої, хоч зовсім неподібної одна одній, як небо й земля, духовості і сили;і два іманентні в своєму цільовому настановленні,скеровані тільки на свої власні, виразно особисті осяги, хоч як непереможно вони- Дон Жуан і Донна Анна - кореспондують один з одним. Кожний з них у своєму колі прагнень,у своїй сфері духових інтересів.

Третя риса - ота сила крешендо розвитку дії,семимилеві кроки відпорні й притягальні. Чим більша воля перемогти, осягнути, здобути, - тим тихіші кроки, тим більша відпорність того "камінного", як висловлюється сама Леся Українка, що символізує саме постать Командора. І тим більше пригнітає вага його ствердлости, закам'янілости , нерухомости, тяжкости й тим більша безвихідність перед невблаганною силою Камінного Господаря супроти його неклинканого гостя й господині. І хоч кара окам'яніння їх - якась несподівана, невмотивована й навіть філософічно незрозуміла - поява Командора із свічада й її рішальна розправа в своєму домі, - а проте вона є оригінальна,сильна й логічно неминуча.

10 .

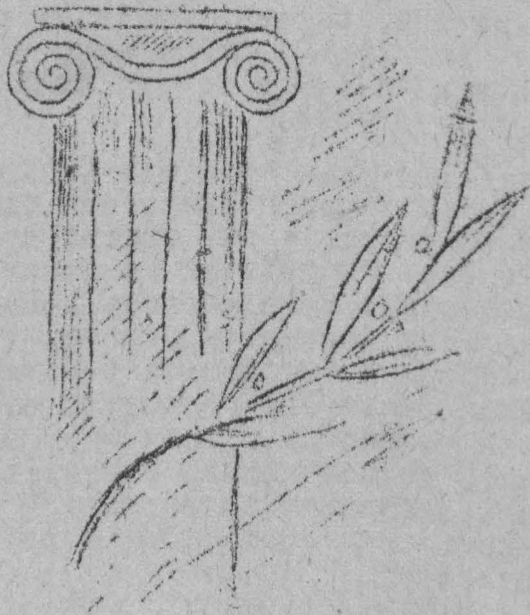
Діялог драми особливий. Тільки Леся Українка вміє такі діялоги розробляти. Тільки в її драмах сперечники - мистці в вищому сенсі вести такі тонкі, вишукані й дія-

лектично розвинені діялоги. Ідеєю, композицією, діялогом "Камінний Господар" - річ для сцени бездоганна. Ні одна драма Лесі Українки не розроблена так чітко, переконливо з мистецького й драматургічного погляду, як " Камінний Господар".

ВІД РЕДАКЦІЇ. Є проблеми в історії нашої літератури, що мають не тільки історично-літературне значення. Такі є, наприклад, проблеми традицій Шевченка, Гоголя, Лесі Українки в сучасному нашому письменстві та ін. Редакція міститиме /незалежно від ювілеїв і річниць/ статті, на подібні теми, поскільки вони мають проблемно-актуальний інтерес для сучасности, поскільки вони можуть викликати живе обговорення серед творців і співтворців нашої літератури.

Починаємо цю серію статтею Леонида Білецького, що підносить проблеми творчої методи драматургії Лесі Українки /елементи раціоналістичности в ній, як вони виявляються. Можливо, в антитетичності, в ґрадації персонажів як щаблів виявлення однієї теми й ідей, питання про символічність і ступінь реальности психологічної окреслености її персонажів тощо/.

У наступному числі буде подана стаття Павла Петренка про естетичне кредо Миколи Євшана, що подає паралелі з недалекого минулого до теперішньої дискусії про форми зв'язку мистецтва з громадським життям.



З МАТЕРІЯЛІВ З'ЇЗДУ І КОНФЕРЕНЦІЇ МУРу

Вільна українська література

ДОПОВІДЬ ЮРІЯ КОСАЧА

І. Сівба й пожнив'я однієї доби ж/

У темній і глухій добі, що ми її недавно пережили, – а вона почалася в нас приблизно /в Західній Україні й на еміграції/ на початку тридцятих років, остаточно утверджуючися в роки війни, дискусій літературних у повному розумінні, власне, не було. Бо саме поняття дискусії було не питоменне добі й її духові тоталітарного обскурантизму, який не зносить людей, що сумніваються й шукають. Усе ж на плаcкому терені тодішнього "літературного життя" були спроби просовгнути дві дискусійні теми, яких урешті й не довелося розгорнути, бо їх притьмом затушковано, а ініціятори дискусії та й усі, хто міг би в цій справі сказати щось нове й цікаве, подбали сховатися якнайшвидше за лаштунки.

Невчасність тем /криза в українській літературі і орієнтація на Европу/ була надто виразна. Говорити щиро про кризу ніхто не міг, бо це було б і не популярно і не модно, а кінець-кінцем і небезпечно. Яка криза може бути в літературах народів, ощасливлених "Новою Европою", а далі навіщо дискутувати на тему Европи взагалі, коли ця проблема давно перерішена: знов же таки в площині славнозвісної "Нової Европи" з центром – Берліном. Отже, обидві теми, як і сама ініціятива дискусії були нецензурні й могли б врешті спричинити перенесення й терену дискусії з заль літературно-мистецького львівського клюбу і учасників її в місця більш віддалені й менш приємні.

Але, коли б таку дискусію розпочато і за нормальних, передвоєнних часів, то, звичайно, в менш яскравих формах, її наслідок був би в нас однаковий. Тодішні dii maiores, диктатори нашого літературного життя, ствердили б, що кризи в нас і не може бути, доки під знаком леопарда, що ним печатався місячник Д.Донцова, творять "трагічні оптиміс-

- - - - - - - - - -

ж/ Дозволяємо собі на ретроспективну вилазку на те, щоб, обговорюючи теми, які стали в нас знечев'я "актуальними" й інспірують різних людей in litteris до іноді заживітбрального реготу, гідного прогодошуваних трюїзмів і відкривання деінде давно відкритих америк абож до ванькоvalяльних откровеній, викрити генезу анахроністичних нині суперек у справах "великої" й "малої" літератури чи визначування орієнтувальних напрямів на Окцидент, Орієнт чи на пуп самозакоханих опішнянських нарцисиків.

ти"; а Европа? Европа може бути тільки одна: тая, що її рекламував той же місячник, Евр[illegible] н, в якій не було б місця для двох найбільших українців-европейців М.Драгоманова і М.Грушевського, Европа, за окресленням одного з ідеологів доби /Р.Єндика/ тільки "ґотична", тільки "вертикальна" -отже, середньовічна, говорячи лагідно,- з усіма середньовічними акцесоріями: схоластичним догматизмом, нетерпимістю й фанатизмом до Торквемади й автодафе включно. Це називалося мовою прихильників тієї симпатичної доктрини "ґотизму" ніжно-мрійливо "л і т е р а т у р н и м і м п е р і я л і з м о м", це називалося "справжнім окциденталізмом", це називалося "героїчною, енерґетичною літературою" і Бог зна, як ще називалося це систематичне nabijanie w butelka поштивого русина, цей "традиціоналістичний европеїзм", який, зловживаючи всіма необхідними іменами, перелицьовуючи на свій лад П.Чаадаєва, Жозефа де Местра, М.Барреса, Ш.Мораса, А.Масіса й баг. інш., був звичайним, не високої проби журналістичним шарлатанством ж/. Д.Донцов, талановитий і навіть блискучий публіцист, зосередив у себе всі маґістралі літературного життя доби, й це стало згубним для нашої літератури настільки, наскільки деінде застосований талант цього публіциста міг принести видатні користі.

Тільки тепер, по роках, стверджуємо, в якому "глухому околі" ми жили. Тільки тепер наочні пожнив'я тієї сівби, що попри зерна справжньої творчости кинула в наш "рахманний чорнозем", такий легкий загалом на сприйняття всякої сівби, і чорнющий кукіль. Результат в основному: у к р а ї н с ь к у л і т е р а т у р у в і д і р в а н о в і д с в і т о в о ї л і т е р а т у р и. Ій, як це не парадоксально, легкою рукою "зорієнтованих на Окцидент" відрізано шляхи до великих літератур, ті шляхи, які так наполегливо прокладали і П.Куліш і М.Драгоманов, і Ів.Франко, й Леся Українка, шляхи, якими йшов Михайло Коцюбинський і В.Стефаник, загалом кращі наші письменники доби перед першою світовою війною, не виключаючи й В.Винниченка. Чому? А з тієї простої причини, що світова велика література /і це забувають ті, що про це говорять/ у своїй основі мала, має й матиме г у м а н і з м як провідну й вирішальну ідею.

Протягом епох можуть змагатися, загибати й перемагати різні філософічні світогляди, можуть формуватися все нові й нові мистецькі стилі, занепадати й відроджуватися різнорідні літературні течії, форми, жанри, але в центрі зацікавлення великої поезії кожної ґенерації перебуває повсякчас проблема в і л ь н о г о р о з в и т к у л ю д с т в а. Національні літератури можуть і повинні по-різному трактувати цю проблему, але відмовитися від неї не сміють, якщо хочуть брати участь у загальному культурному процесі всесвіту. Ідею вільного розвитку людства породила греко-римська античність, оновлено її й освітлено згодом християнською ідеєю добра. Тема людини і то людини-шукальника правди трансцендентна. Без цієї теми нема літератури Окциденту, великої літератури.

ж/ Це довела аж надто болюча практика своєрідної "окциденталізації" нашої батьківщини 1941-1944 рр.

Знехтувати цю тему можна. І французька, і англійська і інші літератури в деяких періодах свого розвитку і в деякій частині творчости своїх представників свідомо й несвідомо відступали від світової теми л ю д и н и д о б р а , але quod licet Jowi, non licet bovi. Надто мало внесли ми до скарбниці людського духу, щоб зректися позицій Шевченка - великого гуманіста з його мрією про землю, де "врага не буде супостата, а буде син і буде мати", та вдалися до запопадливого спрямування нашої такої ще м о л о д о ї в європейському розумінні літератури на манівці "нещадимости", "аморальности", "ексклюзивности" і т.п., ізолюючи наше письменство в своїх географічних кордонах, зводячи його до ролі знаряддя, закабалюючи політично-злободенною шовіністичною тенденційністю. Це, мимохідь кажучи, значить позбавити літературу її найосновнішої риси, яка й становить її велич, - с п р я м о в а н о с т и в м а й б у т н є , глузду її яскравої н е с у ч а с н о с т и в тому понятті, як несучасна була творчість Стендаля / що передбачував, що його читатимуть тільки в 1900 рр./ або Шеллі чи Байрона, які були інтеґрально несучасними в прирівнянні до сучасного, але кому ж нині потрібного банального й плаского писаки Савті.

Порвавши з гуманізмом, література під знаками вісниківського леопарда, дарма, що "традиціоналістична" зривала й з у к р а ї н с ь к о ю літературною традицією. Приєднуючи до своєї квадриґи літературних імперіялістів відповідно препарованих автора "Слова", Шевченка й Лесю Українку, літературні "ексклюзивісти" аж ніяк не могли приторочити до себе ні Франка, ні Коцюбинського, - першого хоч би через його раціоналізм, другого через його людяність. У ці рами, звичайно, не міг укластися дух української творчости поготів, бо ані 19 наше сторіччя /Гоголь-Шевченко-Драгоманов/, ані 18 /Сковорода/ і навіть духовість княжої доби з її християнським етичним ідеалом до Прокрустового ложа літературного імперіялізму, не зважаючи на всі можливі намагання, не підходили. Звідси висновок: заперечити все, визнати все минуле "просвітянським", "хутор̆янським", "квієтистичним" і, залишивши попри згаданих Шевченка і Лесю ще хіба Ол.Пчілку, О.Кониського, О.Стороженка, Я.Щоголева /sic/ як духових предтеч супершовінізму й "антидрагоманівства", починати все від сьогодні, себто від себе.

Европа. М.Хвильовий, горіючи за фавстівською Европою, за чорнокнижником з Фрауенбурґу, сахнувся б від тієї "психологічної Европи", від того псевдоокциденталізму, на який орієнтували нас менше й більше талановиті філістери. Більшість творців сьогоднішньої /і вчорашньої/ Европи "літературні імперіялісти" мусіли через явну свою неспівзвучність з ними замовчати або вписати їх на індекс. Бо хто ж з них міг ілюструвати доктрини шановного редактора "Вісника", його засади, викладені в славетному бревіярі нашої модерної політичної думки? Ромен Ролян? Анрі Барбюс? Томас Манн? Франц Верфель? Джон Голсуорсі? Перл Бак? Теодор Драйзер? Аптон Сінклер? Джованні Папіні?.. Проповідники гуманізму, поборники універсальних ідеалів усіх часів - любови до ближнього, свободи, терпимости, співпраці націй,

протестанти проти всякого визиску й гноблення людини людиною? Кого з письменників минулих діб, крім Макіявеллі, міг кликати на підмогу керманич квадриги "трагічних оптимістів" Може Шіллера з його вогненним "In tyrannos", забороненого в його ж батьківщині, може Байрона з його патосом свободи, може Шекспіра, Рабле, Сервантеса?

Правда, залишилися "селекція", фальшування й майстерне препарування цитат, пристосування тексту, правда, залишалися ще Редіярд Кіплінґ, Бернард Шов, Лаєм о'Флагерті, Панаіт Істраті й ціла низка інших, яких ще іноді /і далеко не в цілості/ можна було вжити як виразників тієї чудернацької "психологічної Европи", як віхи на шляху до темних катівень нового середньовіччя, як літературних ілюстраторів того тотального обскурантизму, того найчорнішої марки реакціонерства, а передусім мистецької безстилевости й мілкости, що під їх прапорами точилося наше літературне життя. Від справжньої Европи це все було таке ж далеке, як Колюмбові каравелі від Індії, прямуючи в зовсім протилежному напрямі. Ґенуезький мрійник, одначе, чинив це з простої наївности, тут же відрив наш від Европи й "Fahrt ins Blaue" до волюнтаристичних Монтесум нашого письменства організовано свідомо, й це стало фатальністю, що її інерція діє й досі.

Заперечення гуманізму й гуманности, шехтування правди і етичних критеріїв мистецтва, позбавлення літератури е т о с у — вирішного фактора її величі, відірвання від української традиційної філософської лінії, пропаґування однобокої Европи — ось основні компоненти літературної доктрини попередньої доби і — йдімо далі — прямі причини закриття нам вступу до т.зв. "великої літератури". Сливе непотрібно наводити паралелі: подібно забарикадовано двері до світової літератури й у Німеччині. Може їй і добре і здорово було тішитися лише письменством Анакерів, Лерхе й Йостів, що зреклися гуманізму Лессінґа, Шіллера, Ґете, Гайне, прославляючи німецького юберменша, шпісбюрґера, якого ми мали нагоду бачити в ролі райхс — і ґебітскомісарів цивільного управління України, що, прикриваючися вченням про "Jenseits des Guten und Bösen", вдоволяли своє черево й наповняли сакви краденим добром, а це ж призволяло їм право "русявої бестії". Може суспільство третього райху й не заслуговувало на кращих письменників, ніж оте ґроно пренудних і прелюдних гансвурстів, яких об'єднувала Ґеббельсівська Reichsschrifttumkammer і які навіть в історії німецького письменства не займуть місця якогонебудь М.Опіца чи П.Флемінґа, давно забутих і нікому не потрібних поетів найтемнішої доби в розвитку німецької культури — переломі 17-18 ст. Але Німеччина вже й за нашої доби дала Европі ряд великих поетів, хоч би й Р.М.Рільке; послідовно, вона не тужила за співучастю у всесвітній літературі, а навпаки, відхрещувалася від неї, вважаючи, що всесвіт і велич притаманні тільки Німеччині. Ми ж, заперечивши "всесвітянство" як первородний гріх "провансальського хуторянства", викинувши на смітник Толстого й Достоєвського, культивуючи шовінізм і обскурантизм, відгородивши себе від людини всесвіту своїм

самозадоволеним самозадивленням таки дійсно хуторянського Нарциса-Солопія Черевика, знечев'я б'ємось об поли й дивуємось: чому нас не хочуть брати до світової літератури.

Кожна нація в кожну добу має таку галузь писаного слова, що зветься письменством утилітарним, тенденційним. У нашу добу цією галуззю піклуються окремі державні установи. В наші часи це зветься пропаґандою. Вміла і дотепна пропаґанда /література тенденційна, ad usum Delphini/ - річ, звичайно, корисна. Слово може заступити меч, але меч - слово, на жаль, ні. Це в загальному. Письменникові вільно боронити своїх /чи чужих/ окреслених ідеалів, доктрин, програм. І Лямартін, і Гюго, й Міцкевіч були іноді письменниками-бійцями й оборонцями. Але як ці їхні тенденційні твори не вирішили про їхню великість тією мірою, як нетенденційні твори цих авторів, так смішно і безглуздо накидати всім письменникам обов'язок бути пропаґандистами хоч би й найсвятішої справи або літературний процес зводити до постачання аґітаційного матеріялу, все одно високо- чи низькоякісного. Ідеться про засаду.

Але коли б то йшлося тільки про аґітацію! "Літературний імперіялізм" міг лишитись у нас ланкою літературного процесу. Міг бути групою, яка, як і всі інші, має право існувати й зростати. Але, чи то в силу своєрідних обставин, чи то в наслідок загального духового одеревіння, такого питоменного добі, йому вдалося посісти "командні висоти" й узурпувати провідництво. Українська література стала літературою: 1. реакційною духом своїм - 2. пристосованою /і в розумінні "замірів" і щодо "вияву"/ і це, на нашу гадку, спричинило не тільки віддалення нашого письменства від шляхів всесвітньої літератури, але й глибоку внутрішню кризу, яка триває й досьогодні.

Які її об'яви?

Передусім абсолютна одногранність, штамповість. Було б недоречним уважати Євг. Маланюка за вірші й поеми, написані ним як écrivain de combat, поготів представником "літературного імперіялізму". Втім навіть у своїх віршах, осяяних полум'ям національного патосу, він не має нічого спільного з заспокоєними лавроносними бардами "національної енерґії", фанатизму тощо. Його патос трагічний і ледве чи вдоволив би пропаґандиста або аматора "слова-меча", для якого не існує сумнівів, ваганнь, хвилювань. Цей многогранний поет є водночас і ніжним ліриком, і глибоким мислителем. Його прототип, скажімо, не Вордсворт або Колрідж, а ще менше придворний поет Джорджа III і його наступника Савті, а Байрон і споріднені з ним /ідеться, очевидно, про поетичний світогляд, темперамент, а не про якісь тематичні чи формальні аналогії/.

І якщо навіть і публіцистична поезія раннього Маланюка, а також Ю. Липи, Ол. Стефановича, Ю. Драгана відбивала в двадцятих роках свіжістю стилю, новизною світогляду тощо, особливо на тлі розспівано-елегійно-занепадної Музи Ол. Олеся і як відповідь бардам тенденційної поезії по той бік Збруча, то це не значило, що формальні й тематичні досягнення цієї групи поетів надаються для вироблення

літературного штампу. Але так сталося. Ми не покликані досліджувати етапи утвердження штампу, наростання поверхів Zwischenreich-у епігонів Маланюкової неповторенности. Якщо у другого призову /Б.І.Антонич, О.Ольжич, С.Гординський і ін./ цей штамп ще не помітний, бо тенденційність або ще не вбила первісного самостійного імпульсу творчости або відступила перед натиском особистости авторової, прозвучавши в них як ворожа їм і чужа, просто як данина моді, добі, – то в третього призову поетів маємо всі познаки виродження, безглуздого грамофонного повторювання того самого мотиву, аж до млости, нецікаву, іноді в гістерію впадаючу бомбастичність, цілковиту звуженість тематики, занепад творчої інвенції, застрашливу вбогість форми і передусім духову пустку.

Проза, драма? Панівним стилем /якщо можна назвати стилем суміш різностилевих нашарувань/ у поезії стає псевдонеокласицизмом [illegible] забронзована, єдино [illegible] літературним імперіялізмом форма, що має бути реакцією на всякого роду шукальницькі експерименти. Стилем прози й драми – еклектична суміш імпресіонізму й сугубого натуралізму, що пояснюється, з одного боку, обмеженістю традиції, цілковитою немічністю супроти матеріялу, який треба сприйняти "ірраціонально", "емоційно" /за засадою "літературного імперіялізму" – тільки ЕРОС – імпульс і організатор краси/, а з другого боку, – літературним неуцтвом, яке наказує йти лінією найменшого опору, лінією письменника – пів- абож чвертьінтелігента – описувати, д о в о д и т и, замість п о к а з у в а т и, лінією примітивного натуралізму. Драми ця доба не створила взагалі, бо тенденційність виключає a priori всяку трагедійність і конфлікт – основа драматичного мистецтва. Тенденційна література не може створити ні Гамлета, ні Антонія, ні Макбета, бо для неї проблематика конфлікту цих героїв не лише недоступна але й взагалі виключена, бо герої тенденційних драм "усе" знають і ніколи не сумніваються. Тенденційні драми М.Чировського при всій їхній суспільній функціональності ще не становлять драм.

А втім для нас суттєвою справою є зміст. Проблематика прозової й драматичної літератури – незвичайно вузька й куца. Вона передумовлена вже головною концепцією тієї доби: в и к л ю ч и т и в с я к у д и с к у с і й н і с т ь явищ і подій, виключити конфлікт. За лінією панівної тенденції тематика зводиться тільки до показу біологічного або біологізованого образу життя і різних стадій тієї боротьби, отож показу елементарних, біологічних гонів людини: гону до володіння /Л.Мосендз/, до статтевої насолоди /Р.Єндик/, до заспокоєння забаганок тіла [illegible] /А.Крижанівський/, до боротьби расової /І.Чернява/ і так аж до "екстатичної віталъности" просто /Н.Геркен-Русова/. Проблематика не сягає загалом далі найнижчого і чергового по ньому ступеня скалі філософічних вартостей – матеріяльних і вітальних. Звідси перенесення ваги на чисто зовнішню акцію, занедбуючи внутрішнє життя, психологічний зміст і розвиток. Звідси і вбогість жанрів форми.

Коротше: література готового штампу й апріорної тенденції поставила в загальному одну сумарично заакцентовану тему, висунула одну проблему, тотальну ідею - к у л а к , чинність кулака. Якби, наприклад, чужинець, що студіює українську проблему, спитався нас: "Чи не можна з вашої літератури довідатися про прагнення вашого народу? Чи не дала ваша література сучасна якийсь такий чи такий легкосприйнятний тип загального, але своєрідного г е р о я , де б сконденсовано й ваші психологічні властивості й ваш ідейний світ? "Так ми люб'язно запрезентуємо цьому допитливому чужинцеві нашого типізованого героя. Герой літератури /прози, драми/ - це носій кулака, це найвищий жрець кулачного культу. Це дуболобий доктринер, цинічний макіявелліст, демагог - у політиці, в громадському житті - парвеню, що вибивається не працею, не характером, а силою розперезаної в о л і /бандити теж вольові!/, себто розштовхує всіх слабших фізично, йому на плювати на всіх, йому море по коліна, - тип кар'єриста, коньюнктурника, шкурника й спекулянта-глитая; в приватному житті - брутальний тиран, нехлюй, розгнузданий сексуаліст, жорстокий аж до садизму звір, інакше: с и л ь н а л ю д и н а, "готична" людина.

Звичайно, це визначення дуже схематичне, узагальнене, бо скала відтіней "сильної людини" широка, залежно від таланту й культурного рівня авторів, але істота цих відтіней незмінна, це персонаж наскрізний. Треба визнати, що герой, висунений літературою тридцятих років, далеко позаду залишив героїв В. Винниченка, що скандалізували й досі скандалізують поштивого буржуа. "Чесність з собою" пасує перед "засадою аморальности", яку пропагує "літературний імперіялізм" Аморальних, сильних людей знає й чужинна література. Це - Каїн, Дон Жуан, Фальк, Раскольніков, це врешті почасти герої Джека Лондона й Дж. Конрада. Але їхня аморальність зумовлена якоюсь ідеєю; якщо вона не виправдує з л а , спричиненого героєм, слідує загибель героя. Наше "хуторянське" письменство знало теж аморальних людей, але по своїй примітивності тільки негативних, - воно їх засуджувало. Минулій добі йшлося про регабілітацію глитая й злочинця як героя. Але який зв'язок його з ідеалом? В ім'я чого він мав із своєю аморальністю тріюмфувати? Коли в ім'я особистого добробуту, то, значить, ідеалом нашого письменства було виховувати асоціяльний тип бандитів. Коли ж в ім'я батьківщини, то ледве чи доцільно хоч би з позиції пропаґанди аж так знижувати нашу національну ідею.

Є нації, літератури яких дали великих гуманістів Ч. Діккенса, Теккерея, Ф. Купера, Марка Твена й Бічер Стов; у їхніх творах нема культу сильних людей. Але юнацтво, що читає ці твори й виховується на них без апотеози кулака, без культу фанатизму, енерґетизму й біологізму уміє вмирати, коли треба, на варті імперії. Без рику й крику, без патосу, який англо-саксонським народам впрост смішний, без постійного бряжчання мечем брітанський джентлмен відстоює свій прапор Union Jack. У торбі англійського вояка нема тенденційної або "енерґетичної" поезії. Але зчаста знайдуться там зовсім не "вольові" поезії Кітса

або Вайлда, яких, якби, припустімо, вони були українськими поетами й жили б за наших днів, ні один журнал попередньої доби не зважився б надрукувати в себе через "неясність ідеологічної лінії". Читайте, наприклад, Голсворсі: неспівмірність двох світів, двох світоглядів, нарешті двох мистецьких концепцій виявиться тут із жахливою /для нас/ ясністю.

Це закабалення літератури утилітаризмом, тенденційністю й обскурантизмом, що вважалося сучасникам "ренесансом", добою "героїчної поезії заліза й крови" породило й специфічну атмосферу довкруги літератури. Правда, "командні висоти" не мали ніякої подібної екзекутиви, як споріднені з ними вершителі долі української літератури потойбіч Збруча: ні органів безпеки, ні тюрм, ні концентраційних таборів. Але вони потрапили, узурпувавши собі керівництво літературним життям /хоч би й через захоплення такої поважної трибуни, як "Літературно-науковий Вісник", заснований Ів. Франком у 1898 році зовсім не для прославлювання психопатологічної ніцшеанської "руської бестії"/, створити систему літературних клік, які відповідною акцією, моральним терором не лише ізолювали немилого письменника від читача, але, коли треба було, доводили його до зламання й духової загибелі. Вистане згадати хоч би ім'я Володимира Винниченка, напевне кепського або впрост ніякого політика, але першорядного повістяра і драматурга. Він в силу відносин специфічно літературної політики не міг від 1930 року знайти видавця для своїх творів. Його капітальний роман "Пророк" і інші твори не побачили світу взагалі. Його драми, що виповнювали колись репертуар українських театрів і були ставлені в перекладі в кращих европейських театрах, не наважився б поставити ні один наш театр. Потойбіч Збруча твори Винниченка заборонялися з такою самою зненавистю, як і поцейбіч. Правда, тут ще, крім політичної безпринциповости автора, акцентовано ще й "неморальність" його творів.

З цих самих причин ізольовано цілий ряд молодших талановитих літераторів, як наприклад, Степана Масляка, автора єдиної в своєму роді поеми про першу світову війну "Проком", Авенїра Коломийця, драматурга-експресіоніста, і багатьох інших, які так чи так не погодилися на ролю епігонів, мавши силу зломити перо і не дбати про ласку "командної висоти".

А літературна критика? Це ще темніша сторінка історії культурних відносин "готичної" доби, коли в ролі літературознавця й всемогутнього критика виступав публіцист-фразеолог, для якого українська література мала лише значення собаки-жучки, що має вміло підгавкувати його політичній концепції. Не критика, а адорація прийнятих і скажене цькування або гробове замовчування немилих авторів поряд із безсоромною суб'єктивністю в оцінці мистецьких явищ, з неуцтвом і поверховістю - ось прикмети тієї критики, що її первозразків не треба було далеко шукати.

Чи не курйозом бувало, що того самого автора, доки він друкувався в "Віснику" і інших "Обріях", вихвалювано під небеса, але з хвилиною, коли він чомусь перестав бути

співробітником згаданих органів,- замовчувано взагалі як поета. А справа видавництв, літературних органів, театру? Диктат кліки, милостивий дозвіл її, абож зовсім особиста bella vendetta видавців, директорів театру вирішало про рівень твору. Не тема, не проблема, порушена автором, не ступінь його талановитости, а його ім'я, його т.зв. "характер", себто його взаємини з клікою, його т.зв. "ідеології" кліки, себто безапеляційне визнання гегемонії, становили літературне явище.

Як далеко були ми не тільки від верхів'їв світової літератури, але й від віку нині приниженої й висміюваної "хуторянської" літератури, коли письменник, навіть регіонального маштабу, бував хорунжим гуманізму, "обличителем людей лукавих", олицетворенням поступу й надії на краще! Як знижено громадське значення письменника! Як легко стало бути письменником! Вистачало тільки здеклярувати свою "ідеологію", визнати себе ворогом всякого "всесвітянства й драгоманівства" /фатальних трьох М - марксизму, матеріялізму й масонства/, написати кілька віршованих імпресій у дусі відомого бревіяра/"мечі" зримувати з "кличами"/,- і дорога до хоч і не орденоносної маститости запевнена. "Тисячі сопливих поперлись у літературу",- писав М.Хвильовий. Культурний вантаж? Письменницьке призначення? Праця? Химери,- вирішає тільки темперамент, бо література - це не більше, як "світ емоцій" /Д.Донцов/, це тільки, як писав він один з представників "літературного імперіялізму": "ричати й ревіти... буйним конем гасати по степу"... Не ліра /парафразуємо "Посланіє"/, а партійний квиток, однаково, який: червоний, білий, рожевий чи строкатий.

Були голоси людей тверезих і болiючих за долю нашого письменства. Юрій Липа, Михайло Гнатишак, Борис Ольхівський - П.Шітинець і інші перед війною й під час війни пробували спинити розшалілого "амока" т.зв. "енергетизму". Але було вже надто пізно. Сівба "заліза й крови" давала вже жнива. Сузір'я епігонади мерехтіли. По пустелі духової України переможно чвалувала квадрига "трагічних оптимістів". Дискутувати не було над чим і про що, бо вже нічого не було: ні "заліза", ні "крови", ні витертого штампу, ні "експансії", ні "енергії", ні "волі". Ні літератури взагалі. Бо, як говорив Г.Брандес: "Доказом життя якоїсь літератури є те, що вона постачає проблеми для дебатування. Якщо ж вона не спроможна викликати дебати, це значить, що вона починає втрачати всяке значення".

2. За суверенність письменника

> Oiseaux, nous enviions vos ailes;
> Gardez bien, gardez bien votre liberté!
> Beranger.

Дуже прикро й нудно стає, коли треба проголошувати трюїзми, тим більше, що ми зовсім не чуємо покликання до місії повчати, залишаючи це іншим. Але ми свідомі того

/та ще й деінде провоковано нас, уживаючи питоменного еміграційній плоскості плоскої демагогії/,- що священна череда епігонів доби здійме рик: Як? Нам говорять про письменника - безхребетне єство, про продуцента "лімонади", білоодежного естета-споглядача доби, пасивного або гедоністичного "жерця краси", "в'язня веж із слонової кости",безпринципне сюсюкало?! І, роздираючи свої добротні тоги,провінційні катоники завиють в один голос: нам пропагують національний індиферентизм письменника, аполітичність,..бо що сьогодні не зв'язане з політикою? Ба, що більше, тут виступають проти єдино правильної лінії, себто заперечення всякої відірваности літератури від життя, тут от-от, мовляв, договоряться до толеранції відступництва, а то й похвалять ще зрадництво письменника!

Знаючи дуже добре становище в наших дискусійних залях, особливо під спасенним омофором блаженного демократизму, знаючи елястичність етики дискутантів у таких випадках,воліємо їх випередити і позбавити насолоди демагогічних провокацій: ні, добрі друзі, на жаль, повторюємо, на жаль, ми ще не можемо відділити біографії письменника від його творчости, як це можуть інші нації, й мусимо розглядати його творчість також як окреслену соціяльну функцію.

Попередній період української літератури видається нам кризовим через І. реакційний дух тієї літератури, 2. реакційність атмосфери всього літературного життя, витвореної в наслідок визнання панівними гасел утилітаризму й тенденційности. Реакційність духу нашої літератури вимагає окремого обговорення, тепер нам ідеться про другу частину нашої тези.

Повертатися до ідилічних поглядів на мистецтво як на абстрактне Служіння Красі /вживаючи анахронічної термінології символізму й декадентизму 1900 років/ може тільки той, хто живе в глухоті. Мислити собі мистця в "білих вежах естетизму", мислити собі якусь серафічну творчість, відірвану від життя й доби ніхто не сміє. Не слід не розуміти доби, яка, за окресленням найвидатніших філософів сучасности /Ж.Марітена, М.Бердяєва, М.Бльонделя і ін./ є добою цілинної духовости/ ці окреслення, одначе, нічого спільного не мають із фальшованим цілинним світоглядом тоталітаризму. Тим більше в застосуванні до проблем українського письменства, яке є частиною духовости "нації в поході", нації в ставанні.

Ми є за Haltung у літературі, а не за Unterhaltung. Письменник не може тільки відбивати життя або тішитися його ідилічністю й серафічністю. Письменник мусить р е а г у в а т и на життя. Літературний твір - це не блискотлива цяцька, змережана з настроїв, рефлексій, емоцій, видив, марінь, створена в хвилину "наттія", під впливом хвилевого захоплення, "підсвідомого гону" фіксувати "моменти краси". Ні, твір справжнього письменника - це витвір і наслідок боротьби; з демоном чи з янголом, як хто хоче; боротьби запеклої, страшної, де проти письменника - сировинний матеріял життя, необтесана брила, її опір, а за нього - його талант, інтуїція, чуття, розум, культура, філософічний світогляд і праця. І, як з одного боку, ні на що не здасться письменникові його "тонкий" естетизм, його "служба Кра-

сі", так, з другого боку, не допоможе йому наличка супер-волюнтаристичного барда, коли нема біля нього могутнього демона його особистости, що з навальною силою, з буредомною снагою не тільки ламає опір матеріялу, але й формує його по своїй уподобі.

Як конкретно це здійснити,- річ особиста. Один творець воліє "тонкий різець Петрарки", другий - "каменярський молот". Один - поринає в хащі свого суспільства, другий зачиняється в своїй келії-мислильні. Це справа дискусійна. Один не уявляє себе без своєї батьківщини, другий знаходить себе і свою батьківщину /Гоголь!/ в утечі від неї. Іноді, коли власне суспільство складається на 85% з спекулянтів і череди Епікура, то може й краще письменникові втекти від нього й виплекати своє уявне... "чарівне" суспільство. Ми були недавно свідками, як і добрі й багаті особистістю творці, щоб здобути собі легку славу й принадні овації земляків, свідомо й жалюгідно пристосовували себе до смаку юрби - це було видовище, що викликало тільки сміх крізь сльози. Таке наслідця минулої, темної доби.

Звичайно, ми ще не є в тому щасливому становищі, як брітанці, що захоплюючися "Балядою Рідінґської тюрми", воліють не питатися, завіщо її автор сидів у в'язниці. Біографія письменника ще надто цікава для нашого суспільства, не тільки для сидух-кумась його, що інтересуються цією біографією в рамах кулінарно-матримоніяльно-матеріяльних зацікавлень до злощасної жертви цієї біографії - письменника. Недоречно було б толерувати в письменника повний індиферентизм у політично-ідеологічних справах, його осторонь стояння або пряме зрадництво в час, коли його батьківщина мобілізує все, що живе в ній на оборону чи на наступ. Але між цими справами й свободою творчости існує така ж різниця, як між головними барвами в спектрі.

Можна бути патріотом, але не обов'язково кричати про це в одах, посланіях і поученнях і місію письменника вбачати тільки в виконанні ним функцій Єремії, учителя чи прапороносця, бо не завжди ці функції є мистецтвом. Не менш треба вимагати від тих, які, керуючися глуздом доцільности й економізування національних сил, на такі становища не претендують і обмежуються на занятті Кандіда, що "серед дерев коханих, під чистим небом, з заступом в руці" хочуть "умирати з прозорою душею". Хай собі займаються літературою й гортикультурою і умирають спокійно. Ні націю, ні читачів, ні театральних глядачів не цікавить, якої віри був автор, до якої партії платив внески й що він думав про позицію лівих католиків у Франції чи в ргорос воєнних репарацій. Націю й суспільство інтересує тільки талант письменника, а його світогляд і погляди /що враз із іншими компонентами творить арсенал його демона особистости в боротьбі з реаліями, з матеріялом - речі, що є поза обрієм публічности/ настільки, наскільки вони виявилися як художній образ. Можна подати найшляхетніші ідеї, найспасенніші проєкти таких чи таких політично-соціяльних перебудов, можна здивувати не одного температурою свого патріотичного чуття, але навіщо здасться все це, коли читач скаже за Толстим: "Він лякає, а мені не страшно". А з другого боку, автор, може зовсім випадково, без попередньої приналежности до якоїсь партії й

студій відносних бревіярів, несподіваним образом викличе маніфестацію почуттів і утвердиться, зовсім не дбавши про те, в серці кожної, навіть найпростішої людини. Так було з Валтером Скоттом, якого лондонська юрба впізнала в натовпі під час коронації й пропустила через усі кордони з окликами: "Валтер Скотт, наш великий земляк, проходить скрізь" або з Горасом Верне, що його африканське французьке військо приймало з почестями, призначеними для генерала.

Ніколи ще не був письменник таким скритим, потаємним, як за попередньої доби, хоч начебто був "з народом". Ніколи ще він не був таким нужденним єством /характеристично, що в гієрархії нашого буржуа письменних, поет - це менш-більш підреферент культурно-освітнього відділу якоїсь установи!/, не боявся так себе й своїх думок, боячися чужих думок, як учора, а то ще й сьогодні! Як відвикли ми від сміливого, революційного становища, - повного переконання власної правоти письменника, що кидає виклик! Від становища такого В.Гюґо, Е.Золя чи нашого В.Короленка під час жидівських погромів у Полтаві! Письменник за тоталітарної доби або приєднувався зі страху Божого до стадного рику або мовчав. І то не тільки тому, що не потрапити au pays du Macar /куди Макар телят не гонить/, але щоб не наразитися масі, опінії, кліці. І хіба тільки в громадських справах мовчав він, цей бідолаха- письменник? Він не раз убивав у собі теми, задуми, проблеми, обтинав крила своїх шукань, бо це все було б "не на часі", "суперечне загальній опінії", "доброму смакові суспільства" і т.д. Так виховувався письменник-глухонімий, п и с ь м е н н и к - р а б.

Не боронімо слова письменникові. Хоч і як парадоксально це звучить, треба це підкреслити. Вчімось шанувати погляди письменника, навіть немилі й неспівзвучні нам. Чи він імперіяліст, чи соціяліст-утопіст, квакер чи богоборець - нехай говорить. Ми не знаємо, може його шалені ідеї народилися порядком років запеклої боротьби, височенної духової напруги, наснажених міркувань - слухаймо його, дискутуймо з ним, бо велика література існує тільки тоді, коли є про що й є кому дискутувати. Тільки той, хто не має чого сказати взагалі, боїться дискусії. Даймо змогу висловитися всім, установімо тільки два критерії заборони слова:

Н е т а л а н о в и т і і д у р н і с л о в а н е м а ю т ь .

Ми побачимо, як спалахне новими загравами світанків і надій наш літературний обрій. Створімо атмосферу суперництва й боротьби, але не квитків приналежности до кліки, не імен письменників, а талантів, образів і ідей. "Лупаймо цю скалу" - кликав хтось недавно за допомогою Ів.Франка: "Нищмо залишки варварства". Скажімо виразніше: варварства затикання письменникові вуст жандармським налигачем, варварства виховання й трактування його як немови -раба, варварства тих нечуваних взаємин, коли графоман і дурень виходив на трибуну й, витягаючи руку à la civis Romanus /хоч і до civis-a і до Romanus-a не мав найменших предиспозицій/ та виказуючися достатнім вглиненням

абеткових істин, міг "експансуватися", а справжній поет і мислитель, але "несучасний" мусів мовчати. Проти цього варварства в одній глухій добі боровся Ів.Франко, мусимо боротися й ми, а не відмахуватися поверховними визначеннями: "Творім суспільство високого стилю,міцних душ,рівних, витривалих характерів". Хто не пристане на це? Хто буде сперечатися, що нам треба творити суспільство високого стилю, міцних душ і т.п.! Але я к о г о високого стилю? Ч и м міцних душ? Чи не відганяє це термінологією попередньої доби?

Борімося проти варварства нового середньовіччя. Іступімо дорогу ренесансові, що йде після сморідливої затхлости схоластицизму й догматизму, який ущімлював дух людини, творчий, многогранний, спрагнений повсякчас обнови, допитливий і вічно невдоволений зі своєї недовершености.В літературі – всупереч авторитарному "високому стилеві"минулої доби – борімося за с у в е р е н і т е т п и с ь м е н н и к а , бо свобода творця й творчости – це властивість культурного суспільства. Письменство – не політика, бо "слово – не тверда криця", бо література як галузь мистецтва – це вартості не найнижчого порядку – матеріяльного й вітального, – а найвищого – духово-релігійного.Правда, Бомарше своїм "Весіллям Фігаро" підважив фундаменти Бастилії не менш, ніж юрби паризьких санкюльотів, правда, поети Арндт, Кернер, почасти Брентано підготували своїми віршами 1813 рік у Німеччині не менш, ніж Ґнайзенав і Шарнгорст; правда, що без Шевченка немислимий наш 1917 рік, – але ніхто з них не гадав, що с л о в о м можна завалити престоли або скинути чужинецьке ярмо. Що їхні настрої, погляди й ідеї збіглися зараз же або згодом із настроями, поглядами й ідеями суспільства – це тільки відсвіт їхньої геніяльности. Інакше: і "Вільгельм Телль" Шіллера й Шевченків "Кавказ" можуть стати матеріялом для пропагандиста але vice versa – коли б пропагандист охотів дати геніяльний твір, його б не зустріло ніщо, крім аварії. Таємниця зв'язку письменників з добою, а іноді з прийдешніми добами не в тому, що письменники пристосовують своє надхнення до потреб моменту, а в тому, що в своїй добі з демоном відкривають ·і ч н і правди,які, звичайно, багато років пізніше присвоює собі суспільство.

Жадна "школа поетів" у тоталітарному суспільстві не виплекала Ґете. Жадна, найблискучіша політична ідея не збільшить вартости писань графомана. Жадна, найшляхетніша інтенція не створить з еляборату епігона других "Кленових листків" Стефаника. Жадні штучні "імпульси творчости" – оточення, підґрунтя, система орденів, соціяльних замовлень нагород, стипендій, відпочинкових домів тощо не породить нового Достоєвського, а щонайбільше – породить мірноти,яким вік – один день.

Творчий імпульс письменника – це його свобода. Творчий імпульс – це його внутрішня потреба, писати здійснити своє призначення. А свобода письменника – це його власний, незайманий світ. Його таїна – його самотня душа. Його єдиний друг – демон його стилю. Його перемога – його свобода, його крила. Такі царини духової діяльности,як література,

не піддаються ніякій реґляментації. Прапричини мистецького вияву затаєні в нетрях душі письменника, що, за Лесею Українкою,

мов хвиля морська в ясну бурю,
і темна, й блискуча, й.раптова,
і сонцеві рідна й безодні...

Не в одного письменника творчість стає не заняттям у дозвіллі, не ідилією, а мукою й болем. Як у Стефаника, що "робив, що міг. Перетоплював це мужицьке слово, яке мав біля себе, аж пальці мені викручувались з болю і я гриз їх, аж мене це моє сиве волосся коштувало... І все, що я писав, мене боліло..." /"Ювілейне слово", 1926/. Чи супроти цього має хто право встрявати в світ письменника, братися реґляментувати процеси його праці, перевіряти його "ідеологію", "біографію", влазити з ослячим копитом у його душу й оцінювати ступінь "отруйности" чи не "отруйности" літературної творчости прирівнюючи мистецтво до виробництва ковбаси... Якщо в нас мислять мистецтво в такому аспекті, себто як процес аналогічний чи паралельний до ковбасництва, то що ж... Можна тільки побажати доброго prosperity в цьому милому занятті й скорімося всім приписам і статутам ковбасницького цеху літераторів. Але при чому тоді розмови про "велику літературу"... Продукуймо поживну, добротну, "неотруйну" ковбасу й даймо спокій з усякими дискусіями й не "валяймо ваньки", епатуючи масіськиx цього світу високолетними й пустодзвонними фразами про "ідею" й "мету" нації на даному відтинку, якими й письменник повинен пройнятися.

Все це речі деінде давно передискутовані. Якою "ідеєю", якою "метою" був пройнятий, наприклад, Еразм з Роттердаму, шкурник, що тремтів при слові смерть, що відрікся своїх друзів Лютера й Гуттена, хоч був переконаний правоти їхнього діла? Якою "метою" був пройнятий, наприклад, Аретіно? Він хвалився, що кожному, хто заплатить йому річно 1.000 скуді, "дуже маленькими засобами, себто чорнильницею, пером і дещицею паперу" виборе "велич і безсмертність". Яким ідеям служив Гюго, що від реакційного монархіста з одами на честь Бурбонів перекинувся поступово в табір революційної демократії? Або й геніяльний епікуреєць Ґете, який, кажучи про те, що він "увесь час перекидається з однієї крайности в другу", відмовлявся врешті взагалі від усього житейського й громадського, щоб "не втратити своєї особистости". І не даремно писав М.Коцюбинський до Стефаника: "Не треба нам Вашої політики, пишіть новелі". І справді, – що дійшло до нас із політичної діяльности геніяльного автора "Синів"? Кого цікавить сьогодні, до якої партії він належав і чи не була його літературна творчість упрост протилежна "ідеї й меті" його доби, що цвіла під знаком гасел марксистського соціялізму й клясової боротьби, до чого Стефаник мав повну нехіть?

Але все це речі, які для аматорів ковбасної літератури далекі й чужі. Залишімо ж їх у їхньому святому переконанні правоти. Може колись новий Еразм Роттердамський випише похвалу їхній правоті... Справжній мистець ніколи не проймається "ідеями" й "метами" суспільства "на даному історичному відтинку" – це істина, якої не треба доводити. Геро-

їчні постаті О.Ольжича і О.Теліги, перед якими схиляє голову ввесь письменницький світ, як повинен схилити й перед В.Чумаком і Г.Михайличенком, – явища випадкові й винятковi. Шануємо в них співзвучність і послідовність їхньої поезії та біографії. Але мистець взагалі – не ентузіяст. Він "увесь у собі" /ідеал Ґете/, він скептик і істота асоціяльна, що наскільки вчить нас історія, зовсім природне, бо все велике народжувалося не з благодатного впливу череди, а в самоті й то в самоті сугубій. І не з співзвучности з добою та суспільством, а з гострого конфлікту з ним. С у в е р е н і т е т о с о б и с т о с т и п и с ь м е н н и к а – ось що вирішає про великість твору. Що цей суверенітет іде не раз через поразку письменника як людини, як політичного діяча, як громадянина – не жахаймося. "Der Mensch verliert, was der Poet gewinnt", – говорить Тассо в трагедії Ґете. За ці досягнення поета, нехай і з утратами його як людини, за продукт суверенітету борімось. Залишімо мистцям свободу совісти, світогляду, переконань і біографії. Не стараймось "проймати" його "ідею" й "метою", як це намагалася невдало чинити минула доба. Література – не виробництво ковбас. Поет – не ковбасник. Якщо судити за ковбасними критеріями світову літературу, то ледве чи залишилося б із десяток імен, до тої усіма призабутих, шлях яких з погляду різників і виробників сальцесону можна було б визнати правильним. Гансвурсти – найближчі були б до серця нашим теоретикам "вурст літератури". Залишімо ж їх у цьому приємному товаристві. Ми – не їхні. Дбаймо про істотніше.

3. Бруньки нового гуманізму

Не постанови літературних з'їздів, не резолюції й дезидерати їх, а саме життя й сама історична доба, в яку живемо, ставлять перед нами проблему бути чи не бути українській літературі як частині всесвітньої. Входимо в той відосібнений період нашої історії, коли література /й взагалі мистецтво/, не будучи й не стаючи політичним знаряддям, може відограти ролю політичного чинника небувалої ваги. Бо, якщо суто політичні перспективи українства можуть бути не надто оптимістичні, то духові обрії наші широкі й неперезорені. Кордонів експансії у к р а ї н с ь к о г о д у х у ніхто не спроможний установити. Опірні пункти нашого imperium ingenii Ukrainiensis можуть бути й у Владивостоці й Махач-Кала, у Монтреалі й Ріо-де-Женейро, в Гаммерфесті й Шанхаї, в Голлівуді й Сіднеї. Це не поетична візія, а факт, зумовлений і атомовою добою й долею українського народу, що вирушив, мов Ізраель, у вигнання, й головними маґістралями нової духовости, що брунькчить на руїнах тоталітаризму.

Розпочинаю кампанію підбою в імперіяльному маштабі, кампанію, може величавішу, ніж підбій Менделяю англійцями, оспіваний Р.Кіплінґом. Колись, після Полтавської катастрофи, многі українські мужі вирушали скоряти духом простори російської імперії. Діяли: Прокопович, Яворський, Кониський, Сковорода, Левицький, Боровиковський, Безбородко, щоб

згадувати тільки визначніших,- у 18 сторіччі, а в 19 сторіччі - Гоголь, Достоєвський, Чайковський, Репін - геніяльні носії української духової "раси" /за Юрієм Липою/. Тепер цей процес просторово поширюється, його терен експансії - не імперія, а ввесь світ. Він і ідеологічно кристалізується далеко яскравіше: приспана або втрачена Гоголем і Достоєвським українськість, пробуджена містичним 1917 роком, уже, безперечно, буде сублімована в наших нових Гоголях зовсім виразною й визначною ідеєю їхньої експансії у всесвіті.

І тому перед українським мистецтвом, а літературою зокрема, широкі й важливі завдання. Це не "письмоплекні" вправи графоманів, письменників - початківців і випадківців, це не мовні й стилістичні витівки, етнографічно-побутові імпресії, копирсання в провінційній проблематиці тощо, це не завдання регіонального порядку, ні - тепер перед українським духом відкриття правди в світовому масштабі. "Mit Todesverachtung", як колись Леся Українка, кинутися в наступ на світові теми, на вічні й вічно молоді теми, не ждучи на замовлення доби, на "пройняття" її "ідеєю" й "метою". Самому встановляти ідеї й мети, а не йти на буксирі в них - ось завдання творця. Відкривати й відкрити нове - зміст і мета мистецтва. Відкриття нових ідей, як і нових форм. А відкривати митець може тільки тоді, коли його особистість суверенна, коли вона свобідна - ясна й залізна логіка, притаманна всім часам.

Нормативність цієї свободи окреслює найширше обнята проблема людини. Обравши цю проблему за центральну, наше письменство нав'яже ввірваний процес свого розвитку й перекине лук мостів через провалля, викопані авторитарно-тоталітарною добою, до верхогір'їв мистецтва універсуму. Ставши людяною й людською літературою, стає вона рівночасно світовою й великою.

Людина - homo в усій скалі її духового єства, в її боротьбі зі злом в ім'я добра, в хаосі її внутрішнього неспокою й в організації її визволення від хаосу. Людина як нескінченне integrum, як руїнник і будівничий, як рушій і гальма, як геній і ницість, як князь тьми і як Дажбог. Це нескінчене багатство проблематики, яке постачає людина мистцеві, хвилює людство здавен-давна, й усі верхів'я людської думки, все, що великого зродилося в мистецтві від антики до наших днів зв'язане з визволом мистця, який зумів у чистій, позапростірній і позачасовій формі, зі збереженням своїх племінних і національних особливостей у трактуванні проблем знайти свою власну формулу окреслення доброї людини, її мети існування, правди її істоти.

Кажуть, що йдемо до нового гуманізму. Так, він був би на часі як реакція на упокорення людини не тільки варварством тоталітаризму, але й супердемократизацією суспільства, технократичним суперпрогресом, як реакція на умасовлення людини-стандарту, як визволення людини з закабалення її як унтерменша й масенменша.

Літератури американська і англійська передусім, далі французька й еспанська /в тому латиноамериканська/ й частково літератури слов'янських і скандинавських народів не зраджують традиції гуманізму. Це може бути шукальництво й

знахідництво в пляні нововідкритого християнства /Честертон/, католицтва /Марітен, Моріяк, Папіні, Бернанос/,космополітичної революційности /Гемінґвей, Льорка, Мальро/, національної революційности /О'Флягерті, Пейре/, всесвітянського віталізму /Моран, Ет.Ексюпері, Блез Сандрар, Р. Версаль/, індивідуалізму /Монтерлян, де Шапюі/, неоверизму /П.Бак, Дж.Стейнбек/, патріотичного історизму /Мітчел, Андерсен, Моруа/, лібералістичного індивідуалізму /Гакслі, Селін/, екзистенціоналізму /Камюс/, психологічного надреалізму /Ж.Кокто, Р.Мюзіль/, реалізму /С.Моґем/ і баг.інш. Але всюди людина й людська доля /la condition humaine, за влучним окресленням А.Мальро/ є центральною темою, а визволення людини – основною проблемою сучасної літератури всесвіту.

Ідемо до нового гуманізму. Середньовіччя 20 сторіччя, випророкуване нашим земляком, філософом Миколою Бердяєвим /"Нове Середньовіччя" – 1933/ тривало, на щастя, не кілька віків, а всього лише неціліх два десятки років. Природно, бо повторювати історію неможливо. Світ 20 сторіччя – це не світ Хрестових походів, автодафе й Птоломеєвої карти всесвіту. Слово поступ, писане ще не так давно в нас у презирливих лапках, – не пустий звук, як це й твердив М. Драгоманов. Недаремно за нами принаймні двадцять сторіч невпинного труду допитливої людської думки. Можна спалити книги, цілі університети й прозбирати поміж естетизуючих варварів бібліотеки та картинні ґалерії, але це не перекреслить того, що в царині духу вчинили люди трьох великих Р – Ренесансу, Реформації й Революції. Людина знов стає темою дня.

Ідемо до нового гуманізму. Ідемо до нової правди, до нової Universitas, переборюючи добу Diversitatis. Але при цьому насуваються ще дві теми, які слід порушити хоч би для простої осторога. Кажуть: "Нам к о н к і с т а д о р с ь к о г о г у м а н і з м у не треба". Ми далекі від того, щоб оточувати орифлямами варварство конкістадорів і силкуватися продовжувати нещодавно минулу добу варварства – "благословенства меча" – хоч би й у замаскованому вигляді "ґраалізму", "незримого світу" якихсь серафимів, що гойдають цей світ "на терезах своїх долонь" – візія навернених, солоденьких грішників, що чекають абсолюції від нового гуманізму. Але ми боїмося рецидиву солодкавого,слинтяйського чоловіколюбства, ми боїмося гуманізму гомункулюсів, чеховських неврастеніків, строзтерзаних інтеліґентів або суперніцшеанських анархоіндивідуалістів. Терпівники за "Weltschmerz", homines sapientes "гіпертрофованого півінтелекту", як писав колись Є.Маланюк, умерли вже давно, що на полях Марни, під Танненберґом і Верденом у рр. 1914-1918. Боїмося за тих Seraphische Dichter, що можуть стати sehr -affisch на тлі нашої, усе ж грізної й хмарної епохи. Новий ренесанс треба буде героїчно відстоювати, щоб не повернулося знов варварство середньовіччя. Проте не неврастеніки й серафічні гомункулюси відстоять його, а люди, що знають, чого хочуть, люди,одержимі демоном,люди трагедійного стилю, герої конфлікту, люди з душею конкістадорів у концепції Н.Ґумільова – всі,"кто дерзает, кто хочет, кто ищет", які знають, що Господь на не-

бі, "но земля, Господи, тоже твой храм", - себто великість бачать у дерзанні й боротьбі земних сил, а не в покорі й елейності. Усуньмо момент завойовництва, конкіскадорства - /душ!/- перестане існувати мистецтво взагалі. Бо сила краси в очах модерної людини кінець-кінцем не в симетрії, а в деформації.

Тісно до цієї теми припирає й тема психологічної Европи, від якої радять нам відвертатися, щоб присвятити увагу тільки своєму геніяльному єсенінсько-маяковсько-епігонському пупові: "Та Ївропа гние, присяйбі..." Дійсно багато поламано пер на цю тему /й було над чим ламати/, й мало сказано дійсно правильних і правдивих слів, та й ті залишилися даремно киненими перлами... Кількома реченнями відмахнутися від цієї теми - в позитивному й негативному глузді - легко, й не це наше завдання, як не наше завдання когось повчати й переконувати. Хто зрозумів наші інтенції /не маніфести й академічні розправи/, той з двох слів зрозуміє й нашу інтенцію при обговоренні справ "конкістадорського гуманізму", а далі й психологічної Европи. Для нас Европа - це протиставлення двох світів: скажімо, поезії Сосюри й Кітса, скажімо прози А.Головка й А.Мальро, скажімо літературних статтів Юрія Липи й авторів розхрістаних поев дотеоретичних, ковбасницьких еляборатів на тему "взгляд и нечто". Справа світогляду, культури, уподобання, смаку, climat du coeur.

Коли ми бачимо з одного боку макабричну появу ніколи не віджитого малоросійського Басаврюка з усім етнографічним арсеналом його - неуцтвом, нездібністю точно висловитися, апльомбом того, гуляйпільського батька, що ніколи ні в чому не сумнівався, і закоханий у свою геніяльність,- "ахтанабіля сучасности", духового плебея і парвеню, а з другого боку - безнадійну порожнечу,- Европа, тільки Европа наше джерело рятунку й онови. Яканебудь Европа - тільки Европа, цей величний континент, що має таємничу силу онови й відродження після найбільш варварських епох. Европа в її найважливіших проявах: Европа католицького універсалізму з ідеєю онови варварського світу ученням Христа й отців церкви з її засадами /Juno et Ecclesia, humanitas et caritas/ духової єдности людства; Европа вольтеріянська, вільнодумна, раціоналістична, з її вченням про натуральні права людини; Европа фавстівська в розумінні "immer zum Neuen streben", прагнення вищости й довершености, щастя влади... Ось три Европи з їхньою колискою - античною цивілізацією, яка для нас була й буде завжди кастальським джерелом.

А сучасна Европа? Самовпевнені бесервісери вже повчають нас, що в Европі "немає ніяких сил відродження", що Шпенглер правильно говорив про присмерк Оксиденту й т.д. Але прирівняймо літературну продукцію хоч би й цієї злощасної Німеччини, що лежить у руїнах, прирівняймо публікації, що з'являються тут із нашим літературним рівнем. Або вийдім із задушної залі наших театрів з їхньою невмирущою Гергепою етнографізму, побутовщини й "реалізму" та загляньмо хоч в один німецький театр. Ми побачимо, що вчитися нам і черпати є з чого і є чому та що надаремно ховають Европу ті, які зеленого поняття про Европу не мали й мати ніколи не будуть.

Ці дві проблеми – оксидентализму й "конкістадорства", /себто трагедійности, демонічности, героїчности, – проте, не в дусі попередньої доби, яка всі ці визначення пофальшувала й перекрутила/ враз із проблемами гуманізму й універсалізму становлять похідні від головної лінії всесвітньої літератури – визначення доброї людини.

Якщо українські письменники розв'яжуть це питання посвоєму, давши українське трактування патосу Прометея, розумного божевілля Гамлета й Дон Кіхота, гріха Каїна – їм дорога на верхів'я відкрита. А з ними відкрита дорога й українській нації, що знов, як у часи Вишенського, Сковороди й Франка має всі передумовини перемогти на культурному фронті й таки може перемогти на ньому.

Дух Божий і зустріч з Ним мистця після перемоги демона – це остаточна мета мистецтва, його етичний критерій, що без його наявности всі естетичні критерії мертві. "Мене Дух Божий знайде й на пустелі", – писала колись Леся Українка, найбільш людяна, найбільш трагічна й найближча з усіх українських поетів верхогір'їв духу всесвіту. Пустеля чужини – може й найбільша підстава для нашої надії на велике майбутнє нашої літератури. З туги за волею ми опинилися на пустелі, плекаймо ж ідеал свободи й у мистецтві. Нам треба визволеної й вільної української літератури. Вільної не в сенсі цензури чи достатньої матеріяльної забезпечености її діячів, але вільної в своїй ідейно-внутрішній сфері, в своїх методах пізнання правди. А правда – це й є Дух Божий, це й є мета літератури, що хоче бути великою й людяною.



Юрій Косач

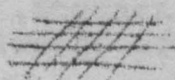
Que Sacrificio!

/Баляда напередодні Юрія, воїна Каппадокійського й святого/

В озерах чорного вина, на тафлях
столів розлитого таверни я лице
побачив друга: пізню, ти на кахлі
був намальований, так видмись, як оце
найзаокругленіша та й містке ж барило,
обличчя може луснути тоді
пивною пихою, моє перо скрипіло б,
тебе малюючи - святого в гаразді.
Ти вже покаявся, леліеш нігті довгі,
і вішальник не брат тобі, у сні
ти забуваєш, як ти жив у борг і
навіть молишся, Тартюфе ти пісний.
Гай-гай, мармизо! Загребущі лапи
ти тягнеш по сузір'я слав, сопеш,
мов паротяг, коли, підбивши запис
своїх доходів, віршів, - пнешся теж
на цоколь монументів, стигнеш міддю. Пробі!
Ти пишеш, мов Катулл, ти легко гнеш
чавун поем, надхненніший за чобіт,
скребеш елегії, о Музо, Музо, - де ж
ховати золото твоєї ласки-зливи,
лавровим віником куди змести
статечних ямбів мотлох, а верескливих
дітей твоїх - сонети, одвести
в садок дозвілля може? Ти ж, поете,
пожив би королем серед папуг і мавп,
щоб розкололися свічадами портрети
бичачих жаг, витівок і потал,
яким віддав ти ще вчорашній спомин
про смарагдовий пил твоїх доріг,
що, биті зорями, світанням, від утоми
убогі, як і ти, здихали без утіх.
Ти ще Кортес - рапірою, як промінь,
тоді з'являвся у киреї, з заграв Монтесум
гаптованій, - і знітився в оскомі
солодких катівень, бенкетів в ночі чум,
вітією об'явлений, вождем, пророком,
трибуном небувалих змов, колись гримів
перед натовпом телепнів, одначе сроку
божественности не добув. Стучнів в ярмі
шанованого майстронька, дери ж до краю
це пір'я подушок, підкладених під зад
просторів філістерії.

А ти, гільтяю,
Війоне, брате, - ніжністю балад
мене приспи до часу, коли шворку
мені й тобі затягне милосердний кат,
дозволивши мені, у камеру цю вогку
презирства людського це сонце із-за ґрат
украсти небові і пряжку до баляди,
мов шпагою тонкою, відсікти.
Просив я ката - він без тіні зради,
просив би й ти, коли б це ти був - ти.
Прошу уклінно й тітку з сивим носом,
із бараболею сидуху, бо вона сморід
палат високих нюхає, а там золотокоса
вселилася Гергепа - мій химерний світ.
Її ім'я Манон - мій засуд. О цап'ячі
ви бороди суддів моїх, на вас
я б плюнуть не хотів, як на маститих стряпчих
поезії великої. Настане, друже, час
личину майстрів похоронних візій
приодягнути нам - майстрам чудес -
ідемо вниз, в неант - і небо собі знизим,
як маги зачаклуєм міста скрес.
Дивись, дивись на цю шарлатну кралю
із квіткою в зубах, - вистоже, і вщерть
вона вже знітилась - кохання у відталі
дають сьогодні йолопам на віру, як і смерть
мистця убогого.
Яка це жертва,
пейзаж привиддя, марив наскребти
і кинути на стіл вам, щоб пожерти
його могли ви, ласуни-кати.

Ти, Господи високий в шаті білій,
за мене накажи молитися попам,
мені бо, ледарю твойому, всі неділі
Ти дарував. Ти знав, що не пропав
мірошника талант - вернути жорна
важкії з меливом поезії і мрій
в цій келії, де нужа й заздрість чорна,
серед злодюг, харцизів і повій.
Дарма, мій друже, ледарю причинний,
лілея це дівчатко - чорт, тупе;
гарбу життя відводити учинно
грабар збирається врочистий. Ми проте
у закапелку відсвяткуєм мрії тризну
і раптом - спалахнемо: я і ти -
попід руїнами, в юрбі п'янчужок блиснуть
жемчужні грані - кущення святих.



1/ Que sacrificio - /Яка жертва!/ - назва відомої гравюри Ф.Гої.

ОЛЕКСА ВЕРЕТЕНЧЕНКО

Пісня поколінь

/Фраґмент/

Тихий і рідний голос...
Він у душі не згас:
"Наші літа - відлітають.
Ми живемо для вас..."

Сонячні, світлі релі,
Ранній,поранній світ -
О, люлянко материна,
Казко дитинних літ!

Смілі, весняні лиця,
Райдуги на очах -
Простоволосі, босі
Бігали ми на шлях.

Рвали пахучу намолодь,
Кидали хрест-траву,
Кожного дня виводили
Пісню якусь нову:

"Стань, зупинись над нами,
Хмаронько з висоти!
Зваримо борщику в горщику,
Дощику, припусти!

А як надходив вечір,
Лагідний, мов звіря,
Гралися в небі зорями,
Марили про моря.

Падали і літали -
І виростали - ві сні.
Так проминали ночі.
Так проминали дні.

От і збулися мрії.
Глянули: все дарма...
Страшно. Ми зрозуміли -
Казки в житті нема.

Страшно. Обличчя світу -
Гроші - війна - торги.
Навіть найкращі друзі
Гірші, ніж вороги.

Тільки єдина втіха,
Радість душі жива -
Бути завжди людиною,
І говорити слова:

"Наші літа - відлітають.
Ми живемо для вас..."
Дивно, лише по дітях
Бачиш, як лине час.

Петра і Павла 1946.

З МАТЕРІЯЛІВ З'ЇЗДУ ДИТЯЧИХ ПИСЬМЕННИКІВ

Казка в світовідчуванні дитини

Доповідь д-ра О.Кульчицького

Казка в світовідчуванні дитини - яка, здавалося б, чужа нашій суворій, зовсім не ідилічній дійсності тема, яка далека від усього, чим живемо і від чого вмираємо...

Та це тільки на перший погляд. В дійсності кожне таке потрясення основ, як те, що ми його переживаємо, супроводиться зміцненням почуття ваги тих виховних проблем, що стоять у зв'язку з культурною відновою й вирощенням нового покоління як носія цієї віднови. А проблема казки в світовідчуванні дитини саме заторкує її як один з осередків проміннювання виховних дій у підсвідомості дитини, - і то саме на відтинку тих перших сімох років людського життя, що для формування характеру, як твердить Кляґес, мають більше значення, ніж наступних сімдесят.

Бажаючи змалювати світовідчування дитини між 4 - 8 роками життя, щоб у ньому визначити, - очевидно, психологічне, а не геометричне - місце казки, мусимо заздалегідь узяти до уваги внутрішню спорідненість структури дитячого світовідчування й структури казкового світу. Мусимо ввесь час пам'ятати, що вік дитини 4-8 років, який Бюлер назвав "віком казки", з двох причин заслуговує на свою назву. Поперше тому, що слухання і переживання казки відіграє в ньому першорядну, провідну ролю, подруге, тому, що само існування дитини в цей період складається немов із насичених казковими мотивами фраґментів часу і тим уподібнюється до " казкової дійсности", стає само по собі "віком казки".

З цього інтимного, внутрішнього насичення дитячої дійсности духом казки випливають важливі вказівки, як схопити і психологічно зрозуміти і як подати, передати дитяче світовідчування. Якщо ми хочемо психологічно правильно, себто цілісно й структурально, а разом з тим феноменологічно, себто згідно з внутрішніми переживаннями самої дитини, змалювати її дійсність, некорисно буде вживати зразу на окреслення психічного становища дитини тих часткових її аспектів психічного життя, що їх розвиткова психологія знає під назвами дитячого синкретизму, артифіціялізму, анімізму, комплексу меншовартности тощо, - доки ми цілісно не витворили основного характеру дитячого світовідчування, яке є світовідчуванням, притаманним казці. Тому доцільніше казкову правду деякою мірою відсунути в перспективу фантазійности, подекуди парафразувати наукові відомості на лад казкових мотивів, щоб, лишаючися вірним не букві, а духові правди, дати враження панівного настрою дитинства, - в дусі "казки про вік казки".

Усі люди, поки вони стануть дорослими, мусять кілька раків перебувати серед своїх родин як ельфи-карлики. Про те, що вони ельфи, - дорослі не знають. Не вважають собі дорослих за чужих і самі карлики. А проте обидві групи, що живуть ніби спільним життям, мають свої власні світи. Для ельфів-карликів немає нескінченного простору дорослих. Їх простір сягає доти, доки сягає їхня діяльність, - а саме їхня г р а . І час для них не є наш час. Це час, що в ньому навіть найосновніші поняття з а в т р а і в ч о р а зливаються, а м і с я ц ь або р і к т о м у, з а м і с я ц ь або з а р і к - просто незрозумілі і безглузді. Це час вічної теперішности, час, у якому саме поняття часу втрачає свій глузд.

Минувшина і прийдешність не існують просто тому, що ельфи ними не цікавляться. Ельфи не потребують досвіду минувшини і не потребують плянувати майбутність, бо вони не знають ані нашої д і ї , ані нашої д і й с н о с т и . Дійсність для них не така, як вона є, а яка вона їм видається. Душі ельфів так недавно відокремилися від загального струму життя, що потік життя їм шумить навіть у мертвих речах, - усе їм живе або від живого бере почин.

Але ця тільки їхня жива дійсність далеко не завжди однакова, далеко не постійна. Все, на чому спочине око ельфа, змінюється в те, чого бажає його серце. Усе може стати всім. Кропива, що росте біля дому, - гущавиною праліску, - але й ворожим військом. Прутик - конем подорожнього-вершника і мечем войовника, дупло в дереві - яскинею Алі-Баби і твердинею збройної сили, яка з ним бореться. Дійсність - привід одинокої дії, яка саме всяку дійсність заперечує, привід творити довільну ілюзію гри.

Життя ельфів, як бачимо, - це гра. Гра, що не є виявом волі ельфів, бо ельфи загалом не вміють ще хотіти - вони навчилися щойно тільки н е х о т і т и і граються іноді з дорослими своїм нехотінням, що дорослі називають упертістю. Ельфи не можуть так чи інакше не гратися, бо те, що в ельфах грається, є не воля і не вони самі. Так, як у тигрі вбиває не тигр, а грізна настанова вбивати, як у соловейку співає не соловейко, а сила любови, так в ельфах "ж и т т я г р а є т ь с я в ж и т т я , щ о б п р и г о т у в а т и с я д о ж и т т я". Це є глузд існування ельфів.

Не все в цьому існуванні гри є радістю. Під веселковими барвами ілюзійної дійсности ватягуються вже і перші тіні, що падають на світ ельфів з боку світу дорослих. Бо світ ельфів-карликів не може існувати сам собою. Він визується з чужим для нього світом дорослих людей - присутністю двох виняткових, казкових постатей. Одна з них - Добра Фея, що відгадує всі бажання ельфів і знає таємницю навік незабутніх пестощів, усецілющих зашіптувань і заворожень. Друга - це Герос, могутній мужчина, ідеал для майбутньої підсвідомо передбаченої метаморфози на наступній грані ельфічного існування.

Оці дві постаті належать до світу дорослих, а тим самим і ельфи частково втягнені в його коло. А в ньому вони почувають себе найчастіше не стільки ельфами, скільки кар-

ликами. Столи дорослих могли б радше бути їхніми наметами, стільці - драбинками... А найсильніше бажання, що у грі змінює всю дійсність, не має в світі дорослих сезамової сили, щоб відчинити надто високо для дитячих рук умішений засув. Всесильний у своєму світі, у світі дорослих ельф почуває себе безсилим карликом, карлик почуває себе попросту н е д о р о с л и м .

Поміж світом дорослих і світом карликів прогалина існує не тільки та, що виникає з просторових відносин обох світів. Існує вона і там, де йде про зрозуміння двох дійсностей - про розуміння д і й с н о с т и к а з к и і дійсности дії. Про цю духову прірву можна сказати, що іноді вона проходить через серце ельфів як тріщина нерозуміння і непорозуміння. Правда, є хтось із світу дорослих - Добра Фея, - що розуміє всі таємниці серця ельфів і вміє єднати обидва світи. З нею і тільки з нею ельфи можуть нав'язати беззастережну праспільноту, до якої вони не здібні між собою, живучи кожний у своїй ельфічній дійсності, в наметі своїх ілюзій.

Але ця найсильніша, найпервісніша праспільнота загрожена тому, що Добра Фея належить до світу дорослих, передусім - до могутнього Героса і що натиск потреб життя забирає в неї можливість цілком присвячувати себе праспільноті.

Підсвідоме прагнення дорівнятися дорослим приводить до того, що на дні душі розвивається підсвідоме передчуття метаморфози. Цей розвиток означає загибель давнього й народження нового, то пересиченість давнім і тугу за новим, то жаль за давнім і острах перед новим. У душі ельфа відслонюється іноколи обрив, що про нього сказали:"Обрив, у якому погляд зсовується вниз, а долоня сягає в височінь. Від подвійного намагу омліває серце".

Оце на казковий лад і стиль парафразоване змалювання світовідчування дитини дозволяє нам, коли ми беремося окреслити тривкі психічні наслідки діяння казки на душу дитини, чесно й виразно схопити основну відмінність у сприйманні казки дорослим і дитиною, ствердити, поки зможемо сказати, чим казка є для дитини, чим в о н а н е є . А саме, - що вона не є для дитини казкою в значенні дорослих, себто фантастичною вигадкою, що різко протистоїть дійсності. Казка для дитини, навпаки, є епос ї ї с в і т у , епос ї ї с в і т о с п р и й м а н н я .

Таке ствердження, чим казка для дитини не є, промощує нам шлях, щоб зрозуміти діяння казки на душу дитини. Не можна спускати з ока того, що дитина сприймає казку цілком поважно. Це зовсім не перечить фактові, що казка-це гра дитини. Во побіч ігор функційних /"бігати", "скакати"/ та ігор фікційних /"гратися в купця, вояка" тощо, себто ілюзійно переймати на себе "фікційну", " драматичну" ролю/ третім родом ігор є гра рецепційна /наприклад: "слухати оповідань", "оглядати малюнки"/.

Кристалізаційними осями психічних структур є передусім ті роди дії, що в'яжуть суб'єкта з об'єктивною дійсністю. Для дорослих такою кристалізаційною віссю є праця, в нашу епоху - передусім технічного характеру, - для дитини в віці казки-нею є фікційна й рецепційна гра, що

виникає з її "людичної" /від латинського ludus/ настанова на світ. Дитина грається, беручи на себе "ролю" /себто наслідуючи не тільки поведінку, а і внутрішні основні настанови/ фіктивної особи, визначаючи ролі особам свого довкілля та надаючи фікційного значення предметам, що її оточують. Ці фікційні гри витискають у віці казки гри чисто функційного характеру, що їх суттю є активізація рухових функцій /"бігати", "стрибати"/, а з ними суперничають саме рецепційні гри пасивнішого характеру, як от"слухати казку". Значення ігор усякого роду - функційних,фікційних, рецепційних чи трохи пізніших конструкційних - виявляється в концентрації, витривалості, навіть зусиллі, - одне слово, в п о в а з і , з якою діти граються."Стати дорослим, - каже Ніцше, - це віднайти повагу, що з нею гралися ми дітьми". Цей характер п о в а ж н о с т и гри виражається назовні в ствердженому розвитковою психологією зростанні триву неперервної гри в поступом віку, а також у щораз більшій інтенсивності уваги,що її дитина присвячує своїй грі. Максимальна тривалість гри між 1-2 р. сягає 21 хвилини,, а поміж 4-5 роками - 83 хвилини; тільки 10 % спроб відвернути увагу дитини від гри на третьому році життя залишається без успіху, а вже 47 % у віці 5-6 роками життя. Якщо йдеться про казку, то ця трохи не гіпнотична заслуханість дитини в слова оповідача вражає навіть непсихолога. Оця суб'єктивна поважність дитини, що грається, пояснюється психологією як зовнішній знак о б'є к т и в н о ї поважности гри, себто її життєвим значенням.

Якщо погоджуватися з загально прийнятою теорією ігор Гросса, що значення гри для дитини полягає в підготуванні грою функцій життя дорослого, то наше завдання пояснити значення казки для розвитку дитини зійшло б на завдання вказати на психічну функцію чи функції, потрібні в житті дорослих, що їх /функції/ казка розвиває.

Відкрити ці функції не важко, особливо якщо звернути увагу на тісний зв'язок казки як рецепційної гри з фікційними грами. Дитина, що грається, перебирає на себе не тільки, як ми скажемо, зверхню ролю людини, що з нею вона себе ототожнює, але й її загальний унутрішній психічний стан,як вона собі його уявляє, стає моряцем, войовником чи купцем. Деякою мірою, як це приступно дитині, вона робить це внутрішньо. У цій синтезі зовнішньої форми і дії,сповненої внутрішнього змісту, активізуються дві психічні функції: уява та чуттєвість, емоційність. Те, що дитина в активній, але дуже нескладній формі переживає в ілюзійній грі, вона переживає, правда пасивніше, але зате в куди складнішій і досконалішій формі під впливом рецепційної гри, слухаючи казки. Таємницю діяння казки на дитячу душу розкриває нам відома казка про хлопця, "що вчив боятися". За допомогою казки дитина вчиться може не тільки боятися, що має радше неґативне значення, але загалом з в о р у ш у в а т и с я , х в и л ю в а т и с я , п о ч у в а т и. Динаміка діяння казки йде в напрямі розвитку функцій уявлення й почування, які одне з одним щільно пов'язані.Вони мусять спершу розвинутися в світі фікції і аж потім починають виконувати дійсні завдання в дійсному світі.

Визначити казці формальну ролю своєрідного "психогімнастичного засобу" для вироблення уяви та почування означало б звузити її розвиткові завдання й можливості тільки й винятково до обсягу функцій свідомости. Однак не вистачить ствердити, що дитина в казці щось уявляє і переживає та що це уявлення й переживання виконує в межах свідомости функцію уяви й почування, - треба ще перевірити, що саме дитина переживає і уявляє, себто з м і с т ї ї п е р е ж и в а н н я . А тоді відслонюється нам перспектива на підсвідомість дитини і на ролю, яку казка саме в сфері підсвідомого покликана відіграти.

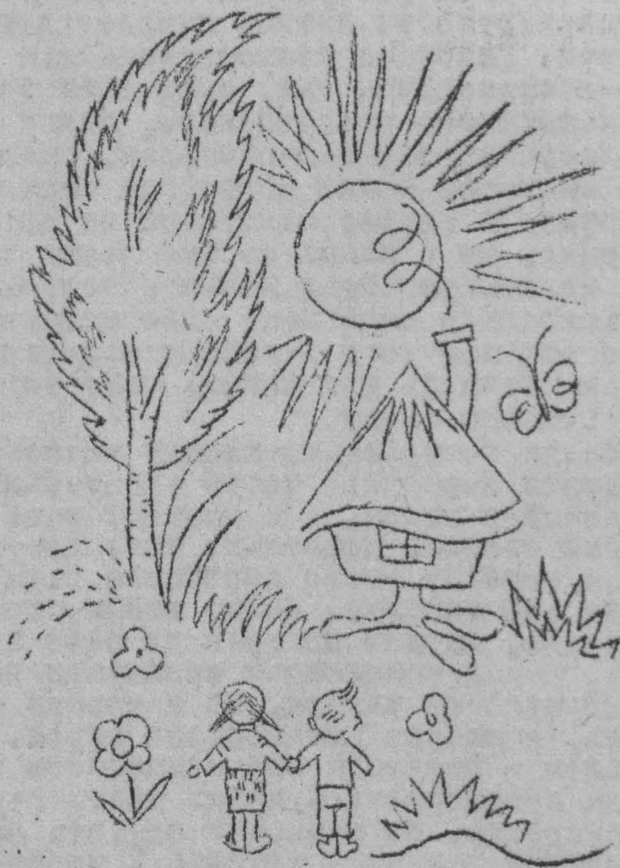
Як ми пригадуємо собі, драматичні нюанси, вплетені в ідилічність світосприймання ельфів, стосувалися до трьох підсвідомих комплексів емоційно-чуттєвого світовідчування дитини: комплексу розірваної двоєдиности з матір'ю, комплексу меншовартности дитини супроти дорослих, комплексу метаморфози. Глибинно психологічна дія казки, як і кожна глибинно-психологічна дія, зводиться до висловлення, унаявнення захованого підсвідомого, вияву його назовні в відповідно дібраних образах-символах. Самотня чи покинена дитина, що як герой казки перемагає свою самотність і знаходить дорогу в життя; відсунена на друге місце меншовартісна дитина, що в казці своїми діями надкомпенсує свою споводну меншовартність; казкове єство, що в казці переможно й тріюмфально переживає свою метаморфозу - ось вияви назовні в образах того захованого підсвідомого, що, відповідно унаявнюючи ці комплекси, саме тим звільняє дитячу душу від їхнього тиску.

Особлива гострота комплексу меншовартности в дитини притуплюється передусім через ідентифікацію з героєм казки, що звичайно віком, а в кожному разі психікою ближчий дитині, ніж світові дорослих. Він, довершуючи великих учинків, на вершини свого геройства підносить і слухача, що з ним себе ідентифікує. Казка таким способом стає акумулятором відваги, школою довір'я до себе і до чудес життя.

Пермога над комплексом меншоварщности довершується часто і довкільним шляхом, що заторкає третій із згаданих комплексів, - шляхом метаморфози героя. Так розв'язання обох проблем - перемога над комплексом меншовартности і комплексом метаморфози в казці часто в'яжуться в одне.

Метаморфоза, що позначає однісгь смерти й відродження, завмирання давнього знаного й дорогого та виринання незнаного й нового, що разом лякає й манить, - особливо близька переживанню дитини між 4-8 роком життя. Дитина перед четвертим роком життя є дитина par excellence, після восьмого року життя - доросліша особа своєю психічною наставою й рівновагою, ніж колинебудь пізніше аж до 18 років життя. Може саме на цьому відтинку розвитку найкраще виправдовується висловлення Кляпареда, що "дитина психічно відмінна від дорослого не менше, ніж фізіологічно пуголовок від жаби". Глибині внутрішньої метаморфози відповідає таємний підсвідомий острах перед новими формами існування, жаль за світовідчуванням першого дитинства, що минає, разом і почуття нових дозріваючих сил, що випираються поза

круг давнього й відомого, охота якнайшвидше доріняти дорослим, бути "менше дитиною". Цьому підсвідомому острахові й прив'язанню, жалеві й тузі виходить н зустріч як символи- уявлення - метаморфози казка. Казки, навіть коли не мають безпосереднього зв'язку з підсвідомою ситуацією метаморфози та її внутрішнім тиском, стають метафорами, що про них каже Ніцше: "Нічогоне мовлять, дають тільки німі знаки", - стають дороговказом на шляху перетворення ельфа на людину.



З МАТЕРІЯЛІВ З'ЇЗДУ ОБ'ЄДНАННЯ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИК

Наші завдання

ДОПОВІДЬ ВАСИЛЯ ВИТВИЦЬКОГО

Цими днями минає саме перший післявоєнний рік, що для української еміграції був роком боротьби за саме її існування. З другим роком наша еміграція входить у період, що позначається творенням нових, міцніших організаційних форм життя, передусім у культурі і освіті. На цьому фронті першою широкою лавою вийшли наші письменники, що не тільки перші заклали свою мистецьку організацію і згуртували в ній творчі сили, але вже й зачали працю творчими вечорами, дискусійними конференціями тощо. Нам, музикам, з письменниками ніяк мірятися. Поперше, тому, що вони вийшли на еміграцію громадно, а з нас вийшла, на жаль чи може на щастя, невелика частина. Є ще й інші причини, про які мова буде далі. Зрештою треба завважити, що попри багато спільного, є в нашій праці не одне відмінне. У письменників на питаннях самої творчости поле зору майже замикається, у музик мусять у цьому полі знайтися, крім творчих, ще виконавські, декуди й педагогічні справи, та й само життя ставить перед музиками цілий ряд вимог, що їх не обійти й не об'їхати. Тому й не диво, що коли письменники на своїх з'їздах говорять про велику українську літературу, ми говоримо взагалі про українську музику, коли вони вже й деякі підсумки підбивають, ми говоритимемо про наші завдання.

До перших основних завдань Об'єднання Українських Музик належатиме само об'єднання, згуртування розкинених і розпорошених сил для кращої і доцільнішої організації й розподілу праці, для покращання побутових умов та ін. Друге, теж само собою зрозуміле наше завдання - це впливати якнайсильніше на наше м у з и ч н е ж и т т я в усіх його проявах. Поле тут вдячне і широке. Увага й зацікавлення до музичного життя в широких колах нашої еміграції більші й загальніші, ніж це колинебудь було. Близький контакт з представниками, а то й цілими групами чужих народів покладає на нас, музик, особливі обов'язки. Ми можемо і повинні розмовляти з ними зрозумілою для них музичною мовою.

У проявах нашого музичного життя ми завважуємо минулого року багато випадковости, "імпровізування" /не в творчому значенні/ і багато - скажім гостріше - безвідповідальщини. Групи й групки, а то й окремі виконавці користалися з післявоєнного замішання і гарцювали по наших таборах і поза таборами по сценах і естрадах, як по дикому полі. Низький рівень таких виступів, недбайливість добору і виконання програми - все це не тільки погано впливало на наше культурне життя і в поганому світлі показувало нас перед чу-

жими, але й підривало добре ім'я українських музик у нашому таки громадянстві. Останнім часом помічається, на щастя, відплив цього явища, і ОУМ повинно прискорити цей відплив. Наше завдання - високо поставити і втримати звання професійного музики в нашому громадянстві.

Дуже нелегко буде створити сприятливіші умови для творчої праці музик, передусім композиторів і музикознавців, а далі й виконавців - у розумінні їх творчих шукань нового засягу й нового вислову. На цьому полі завдання нашого. Об'єднання і всіх його членів набирають особливого характеру і особливої важливости. Щоб ясніше висловитися, дозволю собі ще раз порівняти музик, у даному випадку композиторів, з митцями іншої галузі мистецтва, малярами та письменниками. Як про це я писав ще багато років тому, малюреві й письменникові легше зв'язатися, сказати б,розмовитися з глядачем, читачем і слухачем. Маляр просто розміщує свої картини в більшій чи меншій залі,запрошує глядачів, і дія мистецького споживання доконується. Письменник з більшим чи меншим трудом друкує свої твори, й вони дістаються до рук читачів, або - ще простіше - він улаштовує свій авторський вечір і своє слово приводить безпосередньо до вух і може сердець слухачів.

Інакше справа з музикою-композитором. Тут і з друкуванням творів далеко важче, та і саме надрукування не розв'язує проблеми. Коли йдеться про виконання, особливо більших творів, то тут композитор стоїть безрадний, безпомічний, ніби із спутаними руками. Йому доводиться чекати на посередників-виконавців. Що ж, скажемо, якби річ була в самому чеканні, невелике діло, можна й почекати.Та тут справа в чому іншому. Лежить, для прикладу, оркестровий твір у портфелі нашого композитора, лежить німий,і не тільки широка громадськість, але й сам автор не має змоги його ні одного разу почути. Не сягаючи далеко,пригадаймо, в рр. 1941-1944 на українських землях не було змоги влаштувати ні одного симфонічного концерту з творів українських композиторів, і такі оркестрові твори, як симфонієта, сюїта, фортеп'яновий і скрипковий концерти та ін. лежали й не дочекалися першого виконання. Шкода з цього подвійна, бо й музичне життя не виявляється різнобічно, й композиторська праця не може розвиватися й застрягає на місці. А не слід забувати, що добрі, великі твори завжди постають на шляху довгого творчого процесу, не слід забувати, що Дев'ята симфонія Бетговена не була першою симфонією!

Варт поглянути в минуле, щоб побачити, що ні одне інше мистецтво не мусіло шукати собі так пильно чужої допомоги й підпори, як музика. Довгі віки піклувалася музикою церква. Тут створювалися нові форми і стилі, на терені манастирів поставали нові музично-теоретичні системи.Пізніше музичні центри переходили в окремі міста, до королівських і магнатських дворів тощо. В наші часи ролю музичних меценатів перебирають держави, і композиторам державних народів про такі дрібні речі, як друкування й виконання творів, рідко коли доводиться турбуватися. У нас ці обов'язки припадають на самих музик і на наше громадянство.Нам

треба з більшою, ніж досі, уважністю й піклуванням ставитися до творчої праці наших с у ч а с н и х к о м п о з и т о р і в , старатися приводити до виконання творів, особливо більших, будити в собі і в інших коли не зрозуміння, то бодай увагу до цих творів.

Як дуже важить у музичному житті виконавчі можливості, свідчить одна з найзанедбаніших у нас ділянок: музично-драматична творчість. Дозволю собі тепер, як кілька років тому, знову завважити, що ми маємо, власне, одним-один живий, себто постійно виконуваний музично-драматичний твір: "Запорожця за Дунаєм". Ніхто не стане перечити, що при всій красі, вартості й життєздатності цього твору, вічне повторювання його в цілому, в переробках і фраґментах завдає кривди передусім йому самому. Це зазначав я публічно тоді, коли під руками були три повні Лисенкові опери з усією інструментацією самого композитора, готові кожної хвилини до постави. Та ці опери спокійно лежали, а старенький "Запорожець" з ще старшою "Наталкою Полтавкою" репрезентували українську оперну творчість. У цьому була просто недбайливість тих, у чиїх руках було музичне керівництво театру. Але в цій справі можна доглянути й одну рису, притаманну нашій театральній і концертовій публіці. Цією рисою є вроджений сильний консерватизм. Наша публіка засмакувала в кожному дуеті, в кожній пісні і в кожній мелодії улюбленого "Запорожця" і зустрічає його завжди з непослабленим зацікавленням і замилуванням. Він задовольняє її, нового вона не допитується. Що воно так справді є, свідчить сам факт, що одним цим твором наші театри обганяються оце вже довгі десятиліття.

На еміґрації, в теперішніх обставинах, історія з "Запорожцем" набирає знову нового забарвлення. Тут ми зустрічаємо його як давнього доброго знайомого, тут він один з доказів, що ми, не зважаючи на все, живемо далі своїм давнім життям. Та, ще більше: ми всі тут "за Дунаєм", за річками, за світами, і його туга, його молитва за рідний край стали для нас ще ближчі, ніж були там. Це зрозуміло й зворушливо.-Але ті, що стоять у проводі нашого мистецького і передусім театрального життя не можуть на цьому заспокоюватися. Їм неможливо обертатися вічно в колі того самого. Недавно довелося нам чути, як один з наших режисерів-новаторів, засновуючи драматичний гурток, був близький гіркого плачу, коли мусів узятися за виконання знову ж таки "Запорожця за Дунаєм"!

Якби я мав змогу оголосити конкурс на музично-драматичний твір, то, зваживши саме незмінне замилування нашої публіки і деякої частини театральних діячів, я оголосив би: "Хто напише другого "Запорожця за Дунаєм", не обов'язково кращого, тільки щоб був другий, інший, щоб бодай час від часу міг стати на зміну першому".

Так чи так, треба було б шукати якоїсь ради, якогось виходу з цього становища. Що тут ця справа важча, аніж була дома, зайво й говорити. Нам доведеться ставити вимогу до наших музик, щоб вони ввійшли в близький зв'язок з Об'єднанням Мистців Української Сцени і старалися - contra spem - розв'язувати питання музики в театрі не тільки в організаційній і виконавчій площині, але й у творчій.

Крім театру перед нашими композиторами стоїть ціла низка проблем, що їх ми могли б назвати життєвими вимогами. На першому місці стоїть і терпеливо чекає на розв'язання своєї справи або бодай на актуалізацію ц е р к о в н а м у з и к а . Тут ми не тільки не розвиваємо наших старих добрих традицій Бортнянського й Березовського, а й праці Вербицького, Стеценка й Кошиця не продовжуємо. Багато уваги цій справі приділив Митрополит Шептицький, з почину й старання якого створено кілька років тому науково-дослідні й композиторські секції, залучено всіх видатніших музик і поставлено проблему нашої церковної музики на всю широчінь. Працю перервали воєнні події. Тепер ми, ясна річ, не знайдемо часу й змоги на велику реформаторську працю, але малу роботу можна і треба зробити. Тут на першому місці стоїть перевірення відписів, виявлення можливости видати церковно-музичні твори, а може й скомпонування нових, коли не повних, то бодай окремих богослужбових частин.

З інших життєвих вимог висувається потреба н о в о ї п і с н і , спертої на нове поетичне слово, пісні легкої й нешколеному гуртові, пісні ясної й бадьорої своїм змістом і характером. У цій ділянці в нас останніми роками виконано деяку роботу, наші композитори виявили багато готовости і створили понад десяток пісень маршових у легкому дво- і триголосовому укладі. Тоді німецька цензура не допустила їх надрукувати й поширювати. У сьогоднішніх умовах, якщо ця справа знайде зрозуміння і в колах поетів МУРу, то певно, й композитори не занедбали б її й ми могли б з задоволенням сказати: Твориться нова пісня.

Звернені лицем до життя, ми бачимо може не таку насти рливу, але не менш важливу потребу д и т я ч о ї м у з и ч н о ї л і т е р а т у р и . У кожній школі, в кожному гурточку, де тільки розкинена українська дітвора, учителі й виховники просто борикаються з браком відповідних пісень. Не раз доробляють самі, підкладають патріотичні тексти під чужі мелодії, роблять, як уміють. Ми не станемо притягати всіх наших композиторів до цієї справи, але, кому вона не чужа, того заохочуватимемо з усіх сил.

Одне з основних наших завдань є привести до створення і розвитку нового с л о в а п р о м у з и к у . Хочу тут звернути увагу на значення й ролю музичної критики взагалі, а зокрема на ролю критика для самої композиторської праці. Добра, фахова, об'єктивна, дружня критика має вартість неоцінену. З історії музичної критики можна було б дати багато виразних прикладів, фактів та імен, але ми згадаймо тут тільки Роберта Шумана, що без дрібки національної або особистої заздрости так уміло й так справедливо розподіляв ясні і темні фарби, як на це може спромогтися справді благородна людина. І навпаки, маємо приклади, як брак музичної критики буває нераз просто дошкульний і не дає змоги композиторові розвинути в усій повноті свої творчі спроможності.

Без відповідного музичного середовища, без прихильної атмосфери розвивалася довголітня творча праця Миколи Лисенка. Йому доводилося ввесь час - майже пів сотні років - іти між двома найкрайнішими крайностями. З одного боку, росій-

ська музична критика, особливо київська, займала до Лисенка наскрізь неґативну позицію, намагаючися, де тільки це було можливо, стягати його з п'єдесталю не лише великого композитора, але й взагалі композитора. З другого боку, українська громада в Києві й Львові приймала все, що вийшло з-під пера чи пальців Лисенка за вияв найвищої досконалости. Вона боготворила нашого композитора, шануючи в ньому не тільки великого мистця, але й велику людину й великого громадянина. До чого цоходив ентузіязм щодо Лисенка,- варт згадати хоч би один яскравий момент. Під час ювілейного святкування, коли Лисенко приїхав на Буковину, у Чернівці, тамтешня студентська молодь випрягла коней з повозу і сама тягнула його з залізничного двірця до міста. Вона, ця молодь, таким способом хотіла виявити Миколі Лисенкові своє безмежне захоплення, свою вдячність і любов. /Цей факт я хотів би вписати як листок до альбому всім тим, що повторюють багато про невдячність українського суспільства своїм заслуженим людям/. Щоб не згубитися в цих противенствах,не втратити твердого ґрунту під ногами, треба було бути таким сильним і міцним, як був Лисенко.

Силою обставин останніми десятиріччями ми не мали справді вільної і дружньої музичної критики ні по той, ні по цей бік Збруча. Чи зуміємо її створити тут, покаже недалеке майбутнє. Та хочеться ясно сказати, що в нашому слові про музику, себто в усьому, що пишемо й читаємо про композиторів і їхні твори, про виконавців і їхні виступи, про концерти, музично-театральні вистави і т. п.,- в усьому ми шукатимемо якнайбільшої відповід---ности факту і слова.Ми, люди другої половини сорокових років, хочемо говорити й писати справді те, що самі думаємо й відчуваємо. Шукаємо правди, та не далекої, недосяжної правди буття і світу, а близької, щоденної правди між нами самими. Туга за звичайною, людською правдою - це чи не одна з найхритаманніших рис духу нашого часу.

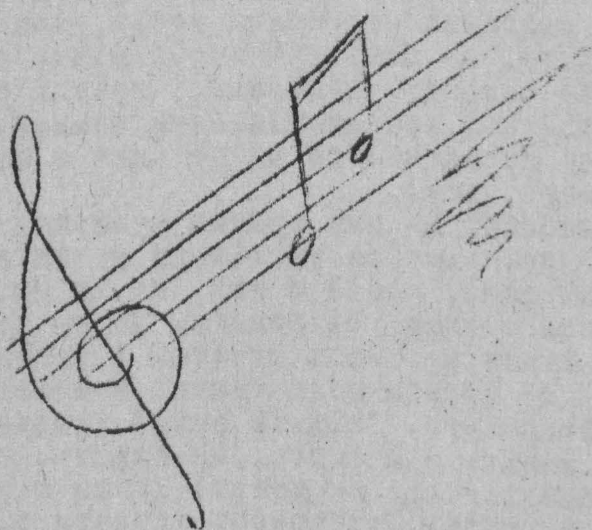
У перенесенні на наш вужчий музичний терен це значить, що ми хочемо звільнитися не тільки з тих пут, що їх наклали нам чужі сили, але й з тих, що їх ми, особливо в Галичині, носили от так, зі звички. Можна було б дати не один приклад таких музичних статтей і рецензій уже з останніх місяців, що цілком навантажені балястом нещирого,умовного, перебільшеного. Скільки разів доводиться читати таке, у що ніхто, навіть сам автор, не вірить. Скільки разів читаємо цілі розділи, що як утерті фрази переходять з однієї рецензії в другу. Тут треба, сказати б, переставитися на нові рейки, може не такі гладкі, але в усякому випадку рівніші. Багато можуть зробити самі редакції наших часописів. Вони можуть передусім поставити засаду, що музичні рецензії пишуть музики-фахівці. Коли таких немає, т краще дати коротку, речову інформацію, ніж дозволити комусь пускатися на небезпечне поле писання про щось, про що автор має слабке поняття або й цілком його не має.

Ідучи від окремих питань до узагальнень, ми шукатимемо в кожній ділянці діяльности ОУМ і його членів збереження і підкреслення н а ц і о н а л ь н о г о х а р а к т е р у нашого музичного життя. Змагання винести окре-

мішні прикмети рідної пісні на широке поле музичної творчости і піднести їх на високий щабель мистецької досконалости привело вже в XIX сторіччі до розквіту окремих своєрідних національних музичних культур. Чи згадаємо Шопена, чи Гріґа, чи Сметану – усюди ми бачимо плекання свого рідного як основну прикмету творчости. Останніми часами навіть зрівноважені англійці надслужують своє і прямують до створення своєї національної опери.

Щоправда, роки після першої світової війни несли голосні інтернаціоналістичні гасла мистецтві: Геть національне, до загальнолюдського! Та пройшли два-три десятиріччя, і знову виявилося, що національне в мистецтві не тільки одна з основних прикмет, але й одна з великих рушійних сил. Тому й наше гасло: ч е р е з н а ц і о н а л ь н е д о з а г а л ь н о л ю д с ь к о г о.

І нарешті ми приходимо до ще одного завдання м и с т ц і в – г р о м а д я н: не стояти осторонь усіх справ, що заторкують життя нашого громадянства, навпаки, цікавитися ними і, коли зайде потреба цього, кидати своє слово, що повинно мати свою питому вагу. Від нашого Об'єднання слід спрямувати заклик до всіх інших мистецьких об'єднань, щоб разом з діячами науки створити один спільний "парлямент української культури", що мав би не тільки вирішне слово в справах культури, але й важливе слово в інших справах загально-національної ваги.



Степан Риндик

Пророк

"Научи мя оправданієм твоїм"

Довго блукав я в пустелі безплодній,
Довго я вірив, що голос Господній,
Божою правдою слово надхнене
З ясних небес обізветься до мене.
І, дух затаївши, німий, тужнозорий,
Я жадібно й чуйно вслухався в простори,
А око низало над кругами світу
Далі блакитні, глибини зеніту,
Сонця грядущого заграви ранні,
Сонця вечірнього ризи багряні.
І зір доглядав я... І ждав я. І вірив.
І бачив досмно, як неба сафіри,
Як золото сонця й світів діяспори,
Що срібним ґрезетом бриніли в простори, -
Як ждали побожно, усі невсипущі,
На слово Господнє, на чудо грядуще.
А там десь, за нами,
Потоком без тами
Шуміли, минали літа за літами...

Довго блукав я...
Раз-по-раз чигали беркути,
І кодло гієн стрепехатих давно вже мене стерегло,
Та байдуже! Дух мій, в дулевину віри закутий,
Грішним страхом осквернити ніщо не могло.
"Боже предвічний! Ти з темряви прасвіту світло,
А з хаосу хлані бездонної лад і закон учинив,
І древо життя по глаголу твоєму розквітло,
І древо премудрости виросло поруч із ним.
І промисел твій - справедливости вічної дія,
І помисли наші усі, і діла під керунком твоїм.
Боже благий! Просвіти і мене, і тоді я
Правду твою, невблаганну в ділах, ісповім".

Довго молив я... І вняв я нежданно:
"Господа чути нікому не дано!
А правдою сутою слово надхнене
Нині почуєш од мене".

Божий посол?! Серафим шестикрилий?!
"Хто ти? О, хто ти?" - воззвав я щосили,
Повний яси.
"Хто ти? О, хто ти єси?"

І, дух затаївши, всечуйний, всезорий,
Всерадісне вухо втопив я в простори,
І все занімило, побожне, напруге:
І далі, і близі, і грані, і круги...

I слово озвалось. I голос промовив незнаний:
"Довго блукав ти, до правди неправдою гнаний.
I з голоду млів ти, і тілом охляв і занидів
Від дикого меду і пражених сонцем акридів.
I в жданках німих іззглибив ти і зважив стократи
Все, що припало тобі по дорозі життя позбирати -
I те, що до книги буття записали століття-стороки,
I правду, що з волі небес перед світом явили пророки.
Такісходив ти пустелю пусту,
Кривдами світу гонимий,
Сповнений віри в святу правоту
Власного суду над ними.
Та ні до чого твій суд несудний,
Бо на дорозі, на краї неба прузі
Мав на шляху ти за стовп провідний
Ялову хмару ілюзій.
Міряв ти речі мірилом своїм,
Певний, що світ цей і все, що у нім,
Спільно-єдиної рації суті,
Духом, що в тобі, надхнуті:
Сам ти, ревнитель високих засад,
Дика гієна, орел кровожад
I світу далека і думкою вбога
В шкалубині темній стонога.
Але й вона, як усе /як і ти!/,
Аж до найменшої в світі малечі,
Має свій власний закон правоти
Й власне мірило на речі.
Вбоге, нікчемне. Та може й твоє
Проти ще дальших не менше убоге,
Бо може надлюдська ще рація є
I дальша, ніж ти від стоноги.
Ти гадав , що правда й мірила її
Не з власної крови і соку набуті,
А мають свій корінь, чужі і твої,
У спільному всім абсолюті.
Та марно шукав ти фантомів пустих,
Зневірений в собі, чуткий до чужого,
I крови твоєї вже голос затих,
I правда твоя ні до чого.
Не в далі далекій, глухій і німій,
Не там, де Кентаври, Дракони, Персеї,
А в дусі твоєму, у крові самій,
Підвалини правди твої
I роду твого аж до предків старих.
Лиш там, а не інде шукай абсолюту!
Тоді ти пізнаєш у правдах чужих
Неправду жорстоку і люту!
I станеш у власній ґранітом твердим,
А ялова хмара химерних ілюзій
Про правду всесвітню розтане, як дим,
Що вітер розніс по окрузі.
I скінчиться крови твоєї летарг
I духу твойого покора остання,

І більше не буде ні суду, ні скарг;
Ні в диких пустелях блукання.
Та ще б ти в зневірі своїй пригадав,
Що в першому акті великої драми
Дав тобі Той, що життя тобі дав,
Свій перводар між дарами:
Образ свій дав і подобу тобі!
Дав тобі дух свій, від Духа натхнений,
Щоб у великім житті-боротьбі
Був ти, як Він, совершенний!
Щоб лиш на дух той, на свій сполягав,
Певністю себе твердіший від скелі,
Щоб, малодушний, не скнів, не благав
Правди в безплодній пустелі.
Т в і й Бог, не інші, - Святая Святих!
З ним ти від роду навіки з'єднався!
З мудрого досить"! - І голос затих,
І стихла, мов гріб, кружина вся.

І день був, і вечір. І тіні заскельні спроквола
Спинались на гострі шпилі і падали довгі у світ.
І день був, і вечір, і ніч. І тьма залягла надокола,
А в серці суворі слова кували твердий заповіт.
І ледве досвітня зоря зійшла і засяла край пущі
І пурпуром бризнуло в світ за обрієм сонце грядуще,
Як,сповнений віри і сил,далекий від скарг і благання,
За правду велику,свою, я рушив у світ на змагання.



С.Г.

Паноптикум нової французької літератури

I.

Письменство відігравало й відіграє у Франції особливу ролю, і його вплив та значення в загальному національному житті Франції куди більші, ніж, наприклад, у культурному житті англосасів. Мабуть, у жадного народу не знайдете стільки письменників, які займали б важливі державні пости, і водночас стільки державних мужів, що намагалися б відзначити себе в літературі. Згадати б тільки імена відомих політиків: Тардьє, Ерріо, Блюм, що всі є також авторами цінених літературних студій. Ідеалом кожного французького державного мужа є попасти в один з відділів Французької Академії; француз - полководець, політик, економіст тощо не задоволиться самою діяльністю в своїй ділянці, яку він уважає за просту функцію, - він хоче висловити свою особистість якимсь писаним твором, дати в ньому власний погляд на життя. Можемо без перебільшення сказати, що саме письменницьку ділянку справжній француз уважає за міру людської вартости, і якраз вибір цього письменницького критерію для оцінки людської особистости має особливе значення, бо він не дає створитися еліті, базованій на вартостях чисто матеріялістичних. А Франція, не забуваймо, не зважаючи на всі її ліві рухи і всю традицію революції, - колоніяльна імперія і країна великого капіталу. Звідси - і значення Французької Академії, що хоче бути синедріоном найкращих творців та інтелектуалістів. Бо, щоб там не говорити про її відсталість і заскорузлість, вона залишається досі виразником типово французьких духовних вартостей.

Французька Академія вийшла з війни сильно потрясена й обчимхана. Деякі члени померли, деяких усунено в зв'язку з співпрацею з окупантами, так що їх було залишилося всього двадцять один, і щойно нові вибори збільшили склад Академії. Академія "Безсмертних" утратила між іншим трьох членів через засуд на смертну кару /Парадокс: безсмертного засудили на кару смерти!/ за їхню протифранцузьку політику в часи німецької окупації. Були це Петен, Шарль Морра /Maurras/, редактор журналу "Ль'Аксьйон Франсез", і Абель Бонар. Двом першим, як відомо, замінено страту на досмертну в'язницю, третього засуджено позаочно, бо він перебуває в Еспанії. Крім цього є ще академіки "небажані", як Абель Ерман. Французи, майстри іронії, говорили з цього приводу про вигнання з Академії двох Авелів... "Небажаних" має і Академія Гонкурів. - Тимчасовим вічним секретарем /знов парадокс!/ Академії безсмертних був вибраний Жорж Дюамель, який нещодавно зрікся свого становища. Була це своєрідна сенсація, здається, перша така подія в історії Академії. Причини його відходу докладно не відомі, але їх треба поставити в зв'язок з вибором нових членів Академії,

де Дьюамель, певно, волів би бачити такі великі імена, як Поль Кльодель на місці не одного другорядного.

Стільки про Академію. Щодо загалу літератури, то особові її втрати під час війни були досить великі. За кість останніх років померли такі відомі в світовій літературі письменники, як Поль Валері, Ромен Роллян, Макс Жакоб, Б. Крем'є, К.Моклер, загинув, бувши літуном на фронті, Сент Екзюпері, в підпіллі Жан Прево, за межами Франції опинилися і не всі ще повернулися додому такі письменники, як А.Жід, Марітен, Жюль Ромен, Жорж Бернано. Далі, після визволення з окупації за надто далеко посунену співпрацю з ворогом розсріляно Поля Шака, Жоржа Сюаре /Suarez, не плутати його з Suarès-ом/, Робера Брасільяка, самогубством покінчив Дріє ля Рошель.

У часи окупації французька література, та справжня, що є виразником французького духу, пішла в підпілля, видавнича діяльність якого, вся спрямована на боротьбу з окупантами, була дуже жвава. Після визволення з'явилася відразу страшна повінь літератури так званого опору /"резистанс"/, що до неї сьогодні, коли вже маємо деяку перспективу, важко прикладати надто суворий літературний критерій: документалізм переважає там суто літературні вартості. З другого боку з'явилися цінні твори - продовження великих циклічних романів /"роман-ріка", як кажуть французи/. Тут згадаємо передусім "Хроніку Паск'є" Ж.Дюамеля і "Люди доброї волі" Ж.Ромена. Цей останній видав дев'ятнадцятий і двадцятий том свого роману - широченний, справді бальзаківський образ суспільства однієї великої доби. Дія відбувається вже в часи після першої світової війни, герой зустрічається в Парижі з російськими емігрантами і пізніше іде на схід, щоб самому пізнати, що це таке комунізм.

Нову прозу дали нам пізнати великі літературні нагороди. Серед них згадаємо передусім нагороду Гонкурів, яку за 1945 р. одержав двадцятип'ятирічний альзасець Жан Люї Борі за роман "Моє село в німецькі часи." Це твір широкий, трохи репортажний і документальний, проте написаний майстерно і живо повний тонкого французького гумору. Цікаво тут зазначити, що сам автор був у місцевості, яку описує, не присутній і подає події на основі оповідань інших. Нагороду Критиків одержав Ромен Ґарі за роман "Европейське виховання". Автор підчас війни був літуном у большевицькому війську і в своєму творі змальовує партизанський рух на межах північної Польщі й Литви; між типами виступають також і українці. Ці два твори найвище розцінює критика, на що, безперечно, немалою мірою спричинилася і актуальність тематики їх. Коли ми не згадуємо інших творів, то тільки тому, що їх попросту годі роздобути. Добра французька книжка з'являється тепер через брак паперу таким малим накладом, що він ніяк не спроможний заспокоїти попиту. Не диво, що за неї платять вп'ятеро й удесятеро дорожче від ціни і продають її з-під стола, так само як масло чи цукор...Франція - країна з колосальною літературною традицією, де все, що стосується до літератури і її визначних творців, має своїх справжніх цінувачів. Досить поглянути хоч би на аукціони рукописів і різних видань, де трансакції сягають багатьох мільйонів франків. Бенкетом, на якому обідають

собі поласувати всі аматори літератури, буде передбачене видання "Щоденника" братів Ґонкурів. Саме минає п'ятдесят років від смерти останнього з них, і з цієї нагоди має врешті з'явитися повністю той щоденник, що досі відомий тільки з купюрами в тих місцях, де обидва брати надто суб'єктивно або правдиво оцінили своїх сучасників. Покищо рукопис спочиває в залізній касі Національної Бібліотеки.

Не можна наприкінці не згадати живого зацікавлення у Франції літературами чужими. З англійської і американської з'явилося вже багато перекладів, також і з російської. Акції Достоєвського стоять по-старому високо. З нової совєтської літератури деякий успіх мало "Падіння Парижу" І. Еренбурґа і "Веселка" В. Васілевської. Ця остання, польська письменниця, яку оце недавно знову вибрано від трудящих українського Львова депутатом до Верховного совєту, щораз частіше буває залічувана просто до літератури російської. Є в цьому своя мораль...

2.

Нас цікавить проблема: які сьогодні основні духовні прямування французької літератури. Факт, який годі промовчати, - що в часи перед цією війною Франція переживала своєрідну духовну кризу, яка давала привід декому легковажно ставитися до її духовних здобутків. Проте, нам важко уявити собі Окцидент без Франції. Французький дух міг і може переживати великі кризи, але вони є водночас і доказ його посиленого ритму життя. Не зважаючи на всі духовні й соціяльні суперечності, що роздирають нутро Франції, вона далі залишається на передовому посту західньої цивілізації.

Три напрями характеризують сьогодні духовне життя Франції: марксизм, католицизм, екзистенціоналізм. Чи вони дійдуть до якоїсь синтези - це питання, від розв'язання якого залежить майбутнє духовне обличчя не тільки самої Франції, але й всього Окциденту. Сьогодні ми, сучасники, можемо покищо тільки стежити за жорстоким змаганням двох таборів - матеріялістичного і ідеалістичного.

Впливові комунізму й марксизму у Франції допомагає те, що француз уже самою своєю вдачею схильний традиційно до раціоналізму. Доктринерський Марксизм знаходить сьогодні сильний відгук у масах. Це помітно на кожному кроці, хоч би на попиті, що його знаходить ліва література; проте, ми не сказали б, щоб він був притаманний французькій духовній еліті. Приймаючи тезу, що марксизм є живий вияв французького раціоналізму, ми зрозуміємо, чому цей раціоналізм відкидає все, що пахне містикою, отже, те, що є основне в християнстві /у Франції майже однозначному з католицизмом/, чому він шукає майбутньої організації світу на підставах чисто розумових. Він - увесь дитина соціяльно-економічних переломів своєї доби, яку так гостро переживає сьогодні Франція, зруйнована війною і окупацією. Клясична країна дрібних і великих рантьєрів, вибита із свого, здавалось їй, вічного ладу, - вона радо

хапається сьогодні іншої матеріялістичної теорії, в якій сподівається знайти лік на те, що її найбільше потрясло: на економічну катастрофу.

Найяскравіше проявляється марксизм раціоналістів-науковців, усіх ще досі овіяних духом вольтер'янсько-дідровської "Енциклопедії". Бойовим органом цієї течії можна б уважати журнал "Пансе" /"Думка"/, який реклямує Вольтера як духовного батька совєтської Росії. Заповіджена нова французька енциклопедія, організована цією групою, має бути витримана послідовно в дусі діямату. У відміну від наукового раціоналізму справжнім органом діялектичних матеріялістів буде журнал "Філософія". Доктринерство й ортодоксальність всіх цих діялектичних матеріялістів якось ніяк не погоджується з бойовим гаслом сучасности - з новим гуманізмом. Це не раз відзначала й критика, вважаючи, що їхній комунізм є вислів здебільшого політичного макіявелізму на послугах однієї партії.

Природно, на протилежному бігуні є табір католицький. Сьогодні католицька інтелектуальна верхівка згодна в тому, що Франції конче потрібні великі соціяльні і економічні зміни, тільки ж цей табір заперечує перевагу суспільства над особистістю, вважаючи, що суспільство як цілість складається саме з низки особистостей, і тому воно повинно до них пристосуватися. Представники цього нового своєрідного гуманізму могли б бути Марітен, відомий католицький філософ, Морьяк, Бернано; на подібних позиціях стоїть і одна з трьох великих французьких партій - Республіканський Народний Рух. Цей гуманістичний соціялізм виразно змагає до своєрідного християнського персоналізму - нової філософії, провідником якої вважають Е.Муньє. У розв'язанні соціяльних проблем він кладе притиск на духовне оновлення людини й суспільства. Чи в сучасних французьких ідейних суперечностях саме католицизм знайде синтезу - це питання, що його розв'язання визначить і майбутнє обличчя Окциденту.

Між ці дві головні ідейні течії втиснувся віднедавна новий філософічно-світоглядовий напрям - е к з и с т е н ц і о н а л і з м . Рух цей у нас майже невідомий. Тому ми спинимося над ним ґрунтовніше і спробуємо показати його справжнє обличчя, його добрі й слабкі сторони. Є фактом, що цей рух має тепер у Франції й поза нею гарячих прихильників і противників, не згадуючи про звичайних снобів, завжди охочих причепитися до всього нового й модного.

Головним провідником руху екзистенціоналістів /existence - буття/ є Жан Поль Сартр, його апостолицею Сімона Бовуар. Сартр ще 1938 р. видав свою повість "Nausée"/"Млості"/, пізніше "Буття й небуття" і два томи /третій має з'явитися/ роману "Дороги волі". У цьому останньому творі автор намагається показати людину в цілості, сказати б, тотально правдиво, він не малює свого героя Матьє таким, яким він міг би бути, або яким його хотів би бачити автор, а таким, яким він, на своє щастя чи нещастя, є справді. Одне слово, як то кажуть, автор не вагається вкладати залізо в рану. Близько до цього руху стоїть Альбер Камю, п'єса якого "Каліґула" здобула великий книгарський і теат-

ральний успіх. У своєму "Миті Сізіфа" він висуває на перший плян апотеозу надаремности й безсилости людської боротьби, яку, проте, стверджує й приймає. Ніколи, як це зазначила критика, він не схиляється перед будь-яким тоталітаризмом.

Сказати правду, основні ідеї екзистенціоналізму нелегко схопити, - легше вже сказати, що він заперечує, чому протиставиться. Найпростіше визначимо його суть, обернувши навиворот відоме твердження Декарта: Cogito ergo sum /"Думаю, отже існую"/; екзистенціоналізм скаже: Існую, отже думаю. Впевненості діялектичного матеріялізму, що хоче базуватися на незмінній постійності сил природних і соціяльних, екзистенціоналізм протиставить усю непевність людського існування на землі. Напрям цей - ніяка літературно-мистецька форма, що дає готові рецепти для творчости, тим більше також ніяка нова мораль, яка мала б керувати творчістю. Це передусім намагання зловити людське буття " на живому ". Екзистенціоналіста не цікавить проблема постання людини, ні її призначення, він хоче пізнати єдине: її буття в цьому світі, поза яким вона, людина, не матиме інших. Той факт, що людина в своєму світі існує, - факт непереможний, як фатум. Проте, наперекір цьому фатумові, що наперед визначає долю людини, ця людина не пасивна, бо вона має свою власну в о л ю. Себто: людина - вільна. Це - основна теза. Звідси заперечення детермінізму, що відмовляє людині свобідної волі, мовляв, вона - та воля - зовсім зумовлена зовнішніми причинами, незалежними від волі людини. Екзестенціоналісти наперекір цьому кажуть: людина завжди вільна, вона в усіх умовах має свободу з цими умовами погодитися, їх прийняти або - ні. Себто, людина не має ніколи права посилатися на те, що обставини змусіли її зробити щось інше, ніж вона цього хотіла. Одне слово, людина завжди і скрізь відповідальна за себе саму, за свою долю; навіть поступаючися обставинам людина є завжди собою. Не диво, що щоденне життя людини стає внутрішньою драмою, вічним боєм; перед нею справжня "безодня волі".

Віддана сама собі, людина починає відчувати своєрідну "тривогу буття". Вже давніше Кіркеґаард пробував визначити подібні стани і форми тривоги в людини, зданої на саму себе. Спитаймо: чи, висуваючи проблему вічного бою людини з самою собою, вічну її тривогу, екзистенціоналізм стає цим людині на допомогу? Цього ніхто не ствердить. Але екзистенціоналіст скаже, що його теорії є не на те, щоб допомагати чи дораджувати людині в її житті, а тільки на те, щоб - констатувати.

Ми згадували вище марксизм і християнізм. Першому з екзистенціоналізмом не по дорозі. Марксизм заперечує принцип свобідної волі; базуючися на соціяльному порядку, він і не приймає будь-якої "тривоги", сумнівів, - для нього ж порядок світу наперед визначений економічними умовами; у великій цілості, масі людині залишається небагато місця на її власні хотіння, вона мусить коритися загалові, доктрині, вірі. Щоправда, Сартр був заявив, що він претендує на те, щоб доповнити марксизм з суб'єктивного боку, але сам факт, що його теорія - антираціоналістична, дає привід лівому таборові казати про реакційну філософію і про фальшивого пророка.

Хоч сартризм і реклямує себе як рух атеїстичний, проте між екзистенціоналізмом і католицизмом є деякі спільні риси. Католицизм у всьому світі непевности, тривоги й сумнівів екзистенціоналізму наче добачає ствердження своєї науки про нетривалість усього земного і - звідси - про потребу шукати вартостей вищих: містики вічного життя, безсмертя душі. Сходяться обидві філософії в погляді на свобідну волю людини, на право вибору: творити добре чи зле. Тільки, коли церква в нагороду чи кару показує людині рай і пекло, екзистенціоналізм каже: власне, земне життя людини є нагородою або карою за її вибір, за те, якою вона хоче себе зробити.

На екзистенціоналізм мала чималий вплив - як це вже раз відзначала критика, - новонімецька філософія двох професорів фрайбурського університету Ясперса і Гайделера. Передусім цей останній висловив свою теорію ще до виступу Сартра. Спостерігаємо тут цікаве явище: філософія переможеного народу впливає духовно на думку народу переможного.

Наш погляд на екзистенціоналізм? Передусім, здається нам, його теорія волі не має форми й змісту. Вона - відірвана від чину, а кожна думка відірвана від дії, тратить під собою ґрунт, стає розгублена перед реальним світом, безсила його змінити. Коли цей погляд сходиться з подібними поглядами марксистів, то це не значить, що ми стаємо на позиції марксизму. З другого боку, не можна не бачити великих позитивних вартостей, що їх висуває екзистенціоналізм щодо повного вияву людської особистости. Сучасна психологія показала нам, які непроглядні глибини ховає в собі людина - у своїх інстинктах, пристрастях, прочуттях. Отже, супроти напрямів раціоналістичних, можемо сказати, екзистенціоналізм глибше заходить у духовну суть сьогочасної Франції. Не диво, що один з екзистенціоналістів пише в журналі "Еспрі": "Все, що сьогодні має будь-яке значення в ділянці творчости, керується трагічним гуманізмом. Лібералізм і марксизм - уже передавнені".

3.

Коли вже мова про екзистенціоналізм, ніяк нам не оминути проблему надреалізму /сюрреалізму/ в новій французькій поезії. Він сьогодні так само в моді, такий самий бойовий напрям, як і екзистенціоналізм. Проте, перш, ніж почнемо говорити про поезію, як не згадати малярства? Тут ще пластичніше й наочніше проявляється той напрям, щодо якого існувала думка, ніби він пережив уже себе і упокоївся наприкінці тридцятих років. Тим часом він далі живе, розвивається наперекір усьому, навіть наперекір здоровому глуздові. Доказ цьому - хоч би творчість Пікассо, завзято заперечувана навіть у Сорбонні. 35 його полотен, виставлених нещодавно в Лондоні, були не знати, що більше: успіхом чи скандалом. Бажаючи творити власний світ, надреальний світ, він деформує реальність; деформація - не відсьогодні один з могутніх засобів мистецтва, і з цим не було б чого сперечатися, але Пікассо деформує свою реальність проти всіх правил естетики. Якщо серед абстрактних форм його композиції ви знайдете щось подібне до людини, то ніяк не зможете

погодитися з тим, щоб ця людина могла бути для вас якимсь ідеалом: вона - просто виродок, щось середнє між ембріоном і людським тілом, через яке проїхало вантажне авто. Постає своєрідна суперечність: бачите гарні з суто малярського погляду форми /площини, лінії, барви/, а водночас ваша істота бунтується, коли бачить т а к здеформований світ реального, який ці форми відтворюють. Пікассо, кажуть його прихильники, геніяльно передає загальний тривожний стан людини наших днів, доби нищення матерії й хаосу. В цьому багато правди. Але чому, питає такий авторитетний мистецький критик, як Вальдемар Жорж, естети 1945 року вважають, що вони репрезентують добу, тоді коли переможна Франція нагадує тут стан у переможеній Німеччині 1918 року, коли згідно з Шпенґлеровою теорією загибелі Окциденту постало мистецтво хаосу й декадансу. Невже, питає він, гаслом нашої доби може бути б е з ф о р м н е , навіть в аспекті загрози атомовою бомбою?

Констатуймо факти: надреалізм в мистецтві, хоч в основі й користується пластичними засобами вже застарілими /багато ще з часу до 1914 року/, все таки в наступі. І шукає собі надхнення навіть на таких імпрезах, як виставка мистецтва божевільних, що відбулася нещодавно в Парижі. Це - факт характеристичний; шукання підсвідомого, трансцендентного, первісного, кошмарного і т.д. - стало для цього передового /а таким воно все таки є!/ мистецтва головним завданням.

Подібні прояви спостережемо і в поезії. Щоб визначити її характер кількома словами, скажемо за нещодавно виданою "Історією надреалізму" М. Надо, що своїм головним завданням вона ставить: шукання "інтеґрального" суб'єктивізму, революційности, а передусім тотального звільнення від розуму і всього, що до нього подібне. Божком новітніх поетів є далі Ґійом Аполлінер, у французькій літературі вже давно визнаний майже за клясика, послідовника великої поезії Маллярме. Аполлінер до речі - мало кому з нас відомо - є автор "Листа Козаків до Султана", поеми, де він матеріял козацької лайки використав як засіб нової надреалістичної форми. Новітня французька поезія, - цілком у пляні того, що сказав колись Маллярме: поезія твориться не ідеями, а словами, - хоче бути тільки магією, містикою, музикою. Вона свідомо відмежовується від будь-якої функції, акції, ідей і хоче займатися тільки містерією життя і її висловом за допомогою мови. Всі правила досьогочасної поезії не дійсні, матеріялом поезії мають бути самі слова, образи і звуки, незалежно від їх логічного зв'язку і традиційного сенсу. На місце реальности має постати нове, - надреальність. Але логіка каже: навіть слова самі собою є висловом якихось понять, вони всі висловлюють якісь точно окреслені ідеї; якщо вони, ці слова, - безпосередній вислів підсвідомого, неокресленого, як вони, заперечуючи сенс, можуть висловити це підсвідоме в чистому стані? Людина жива, щоб там не казати, завжди вимагатиме, щоб поезія висловила їй щ о с ь ; це щось не конче мусить мати сенс інтелектуальний, а може це бути тільки якийсь стан невисловного зворушення. Проте вимагаємо, щоб це неозначене поет висловив формою означеною, бо інакше його твір просто не дійде до нашої свідомости. Бож вона на те тільки й постала, щоб висловлювати нею щось, якусь ідею чи почування.

От і маєте тут образ суперечностей цієї нової поезії, пояснення того, чому вона така абстрактна, "незрозуміла", і чому - що для неї гірше! - вона цікавить тільки обмежене коло самих поетів. Це література для самих літераторів, без елементу чисто людського. Не диво, що раз-у-раз чути голоси про те, що вся ця модерна поезія не дала досі ні одного вірша, який хапав би за серце. Жюльєн Бенда у своїй нещодавній голосній статті в "Ревю де Парі" під назвою "Non possumus "/"Не можемо"/, де він піддав нещадній і вникливій критиці цю нову поезію, недаремне писав: " Є два роди поетів: одні творять поезії, тому що вони мають сказати речі вічні; інші, тому що всі епохи продукували поетів. Поети сучасні, здається мені, належать передусім до другої групи".

Ми не можемо оминути характеристичного факту: коли в роки війни й окупації, насамперед, в рр.1941-43 французька нація опинилася в скруті, коли цей стан заболів і зворушив до глибини кожного француза, не лишилася нечутливою і французька поезія. Помітній у ній справжній ренесанс ліризму на тлі болю, гніву, розпуки, образи, безсилля. Почування ці сколихнули передусім молодих поетів, і успіх їх серед читацької маси був великий. Цензура не тільки не перешкоджала, але ще й допомагала в тому, щоб висловлюватися не безпосередньо-аґітаційно, а говорити загадково, символами. Проте пройшла окупація, і все повернулося до попереднього стану /виняток становить може тільки Л.Араґон/. Нова поезія знову ввійшла в коло своїх трансцендентних проблем, шукання "передпервісного стану слова", "містерії буття", "відкриття космічних законів" і т.д. Ніхто не заперечить, що все це - важливі елементи поезії, що вони сягають у саму її суть, - а проте загальне враження стороннього читача таке, що загублено живу людину. Поезія ця не зворушує майже зовсім, вона безпристрасна і, як і безпристрасна жінка, вона просто мало цікава.

Ми навмисне оминали досі імена, хотіли схопити саму суть нової поезії в її загальних рисах. Два журнали відіграли досі особливу ролю для нової поезії. Це "Поезія 44" /пізніш 45 і 46/ і "Етернель Ревю" Поля Елюара, найчільнішого представника цієї новітньої поезії. З інших імен згадаємо Араґона, Андре Бретона, теоретика надреалістичного руху, автора його маніфестів, що тепер перебуває в Америці, Трістана Тсару, П'єра Жана Жув. Елюар, що в часи резистансу був зблизився до читача і вмів його захопити, у своїх нових збірках знов від нього віддалився. Його поезія стала знову непов'язаними образами з досить монотонною ритмікою /сучасні поети, зірвавши зі старою поезією, пишуть звичайно неримованим вільним віршем/, без сюжету і взагалі без якогось пункту, за який міг би вхопитися читач. "Його поезія, пише Еміль Анріо з Французької Академії, - наче палітра маляра, де він дав проби, повмішував фарби, без того, щоб можна було збагнути, що він буде малювати". Де-не-де трапиться гарний образ, на зразок: "Вона прокинулася, і її очі перестали бути островами на обрії її тіла", але, здебільшого, його поезія не доходить до свідомости читача, значить, не викликає будь-яких емоцій. Слова більшости сучасних поетів - як стріли з обламаними вістрями. Вони летять, але заперечують своє призначення - не влучають у свою мету.

ІВАН К-ИЙ

Чи ПРОЗА в нашій ПРОЗІ?

По українських таборах Німеччини мандрують здорові широкоплечі юнаки. У наплечниках - їхні власні твори. - Прошу - шість, вісім, десять марок!

Люди купують. Люди читають. Це ж українська література. Українська муза. З міцними ліктями. Прошу - по вісім марок!

..."А справжня муза неомузена"... Досі не вийшли ані вірші Теліги, Ольжича, Антонича, ані роман Домонтовича, ані... Справжня муза не вміє розпихати ліктями. Справжня муза вміє зважувати кожне слово, кожну титлу й кому. Вона простує своїми питомими шляхами й не вміє їздити звичайними - навіть за десять марок.

Як і наші теперішні юнаки, свого часу виявили потішальну життєздатність наші вояки, що були інтерновані в польських таборах. Вони почали малювати. Вони продавали свою продукцію чужинцям. Проте, діставалися ці картини й на західньо-українські землі. Люди купували. З патріотизму. Це ж українська муза. В кабінетах адвокатів, докторів і професорів висіла всюди та сама дівчина з відрами й млин... А Новаківський і Труш - у чужинців.

Перший пішов до читача Вол.РУСАЛЬСЬКИЙ книжкою "Місячні ночі" /новелі, Авґсбурґ, 1945, ст.44/. Дуже нерівні, й не новелі, а вірші в прозі й оповідання. Частина їх - безпосередні й щирі /"В Холоднім Яру", "Степова зустріч"/, інших, як "Старий дзвонар" і "Лісовики" не треба було вміщати. Ілюстрації художника П.Нікольського - дуже старорежимні - гармоніюють із змістом книжки, виразно підкреслюючи, що це не поезії, а вірші в прозі.

Друга його збірка "Сонячні дзвони" /Оповідання, Авґсбурґ, 1946, ст.62/ говорить про швидке зростання автора. У першій збірці Русальський - безпосередній наслідувач М.Хвильового, у другій вже є багато від В.Стефаника. І це добре. Хто потапає в ріках хвильовівського лірризму, тому треба хапатися за скелі кам'яного Стефаника. Деякі з цих оповідань уже наближаються до новелі, в них з'являється сюжет і чіткість оповідання. Щоб знайти свій шлях, Русальському треба навчитися не друкувати все написане, не творити моторошних гуморесок у стилі "Лісовиків" і позбутися русизмів у мові, як б а р х а т н и й , п л а т т я тощо.

Великою продуктивністю визначається Олекса СТЕПОВИЙ, що поза своїми етнографічними нарисами видав три книжки: "Степова царівна" /Авґсбурґ, 1946, ст.15/, "Вогні в церкві" /Авґсбурґ, 1946, ст.16/, "З минулого" /Авґсбурґ, 1946, ст.16/. Дві з них - містечково-оформлені "Степова царівна" й "Вогні в церкві" - це сучасні народні леґенди у

власній літературній обробці автора. Можна б було привітати ці збірочки, коли б автор-етнограф сумлінно подав точний запис народних леґенд. У теперішньому ж своєму вигляді ці леґенди втратили безпосередню запашність народного твору, а цим самим і єдине виправдання їх видрукування. Бож далеко цікавіші сюжети дали б авторові не ці леґенди, а жива сучасність, що її не розчулити плаксивими подробицями про те, як "їй щось болісне стиснуло під грудьми, вона ойкнула і навпростець, не шукаючи стежки /А хто біжить навпростець, шукаючи стежки? І.К./, побігла до Бога". На жаль /чи на щастя/, в неповоротне минуле відійшли симпатичні няньки й куховарки, що стали б вдячними читачками цих леґенд.

Книжка "З минулого" корисно відрізняється своїм зовнішнім художнім оформленням - праці М.Григор'єва /не Григор'їва, як у книжці/. Це вже цілком оригінальна творчість, що виявляє чутливе серце автора, його співчутливість до людських страждань та різноманітність епітетів у його мові, за якими він описує сентиментально-тужливі настрої. Тужливі настрої разом з епітетами не рятують проте нарисів, що не виходять понад рівень зразково газетної творчости. Такі "Свят-Вечір на чужині" тисячами з'являлися на Різдво, коли за вікном вив вітер, "і без міри велика маса /sic!/ снігу засипала маленькі будиночки, що були подібні до грибів".

Панас ФЕДЕНКО видав дві книжечки - два оповідання: "Сільська любов" /Авґсбурґ, 1945, ст.27/ і "Своєю рукою" /Sine l., 1946, ст.28/. Два оповідання про те саме - як іноді біля нас проходить велике почуття і як ми його не можемо зберегти. Зрозуміння втраченого, спізнений біль і каяття приходять звичайно надто пізно. Теми вічні, як вічні чуття, велич і недосконалість людини. Теми, торкані найбільшими майстрами слова.

Обидві книжечки - це оповідання "пані" в приятельському гурті про давні переживання. Одне про трагічне кохання селянського хлопця до міської панянки, друге - про те, як панянка через станові забобони відкидає кохання графського камердинера. Потім вияснюється, що цей камердинер - позашлюбна дитина графа. Він наслідує великий маєток, а "панія" кається за свій нерозумний вчинок.

Це - шляхетна, хоч не зовсім актуальна тема, оборона менших братів до рівного права на чуття. Інша справа, що оборони своїх людських прав вимагає тепер панянка, якій кастові забобони великої імперії дійсно відібрали право на кохання, родину і на саме життя. Наївні розповідні засоби автора, - наприклад, починається оповідання з класичного прохання товариства розповісти про свої пригоди і т.д. Непотрібні зайві персонажі, подробиці й пояснення: " Як зачули гості, що панія Ліда хоче розказати щось із свого життя, то обступили її і почали просити, щоб оповідала зараз, поки ще люди не сонні..." і т.п. Українська проза так далеко відійшла від розповідного стилю нашого 19.сторіччя, що не варто б його ґальванізувати навіть подібними, шляхетного задуму, оповіданнями.

Та й цей задум лишається тільки задумом. Автор таки пан, і селяни для нього - таки "пейзани". Його селяни не збуджують довір'я, коли кажуть, що "українські книги нам наші

грамотні діти попрочитують, а чужі книги, як мняконький папір, то на цигарки здадуться, бо, повірте, пане, така скрута, що не тільки календарі та сонники на папір покрутили, а вже й святих книг наші курії взялися..."

Правопис у книжках Феденка перестарілий: л ю д е , ц а р ь , ґ а з е т а , ґ р а ф , д о в і р р я м , л и ц а р ь ...

Мовою й правописом куди вищий Василь ЧАПЛЕНКО:"Любов та інші оповідання" /Авґсбурґ, 1946, ст.30/. Війна й зв'язані з нею переживання на декого з авторів вплинули неґативно - серед них і на автора "Пиворіза".В чужому місті зустрічаються він і вона. Але він на батьківщині залишив дружину. Любов дізнає випробовування:вона,любов, чи обов'язок переможе. Тема знана, тема тепер актуальна, але сама тема твору не кваліфікує. Містечкова розповідність, спрощений сентименталізм, перетрафаретизовані описи в стилі: кохання..."вхопило й понесло їх , як буря" або... цілувати "спиваючи насолоду з чарівних дівочих уст". Окрім оповідання про цю пару, "що її життєва буря вдарила так дуже", у збірці "Любов"уміщено ще дві гуморески про родинні непорозуміння: "Побачення в парку" й "Чобітки". Гуморески, що викликають тужливий спогад про Остапа Вишню й Вухналя, що їх ми таки, виявляється, недоцінювали.

Зате про бомби, танки, літаки й скоростріли пише Михайло ВРИК /"З минулих днів" - нариси й оповідання, 1946, ст.27 і "Перстень" - новелі, Авґсбурґ, 1946,ст.57/.

Ці найновіші теми плюс пильне датування кожного оповідання настроюють читача поважно. Але ось "Я не зрадник" - оповідання, написане в вересні Р.Б.1945. Вечір. Село. Село це "виглядало наче молода дівчина, заквітчана віночком". У селі "сад вишневий", де стоїть"задумана Галя". Її Остап шлов прощати. Та ось він з'являється й сповіщає, що лишається з нею. Тоді "якась зневіра закрадається у серце Галі", уста скривила ненависть, і вона "пурхнула перепілкою поміж дерева". Тоді Остап іде на поле бою й помирає.

"Сину, не вбивай" - теж про війну. Це сюжет "Зійшлись обоє на багнетах", тільки там лаконізм, а тут весна описана так: "Вгорі защебетав жайворонок, він співає почесний /?/ гімн весні, яка почала показуватись у всій своїй красі, як молоденька, розсміяна, весела,життєрадісна дівчина. На її стані..." У автора нібито хороші описані дівчата, але не треба, щоб вони завжди були "задумані", щоб "пурхали перепілкою", щоб вони "соромливо глядiли..., як щойно розвинуті пуп'янки рож",щоб "п'ючи нектар її уст,він шепотів: Олю, я кохаю тебе! А кущі рож відгомоном шепотіли: Мусиш бути моєю навіки".І не варто в двох збірках уміщувати ті самі оповідання, хоч би і з зміненими назвами.

Матеріял для читання в поїзді дав Ор.ІКАРЕНКО оповіданнями "Серця на дротах", /S.l.,1946,ст.32/.Підкреслив їх вагонність Ю.Ковальчук обкладинкою в Нат-Пінкертонівському стилі. Із своїми цікавими сюжетами, розповідною легкістю - Ікаренко - відпочинок після віршів у прозі, після перетампованих ватою поем про жнива та вбо

го-безграмотних пісень про наців. Проте, Ор.Ікаренко попильнував зіпсувати свою книжку наївно-виховним оповіданням "Наречені" з тривіяльними описами, як "уся природа, пробуджена зо сну, співала похвальні, голосні гімни в честь життєдайного сонця". Краще співати, про що співається, а Ікаренкові співається про буденне життя міста, про успіхи винахідливих людей, що пропихаються до свого маленького щастя серед авт і трамваїв і що таки дуже далекі від "гімнів сонцю".

Про ці гімни писати більше личить Ніні ПАВЛОВСЬКІЙ /"Арія Марґарити" - новелі, Авґсбурґ, 1946,ст.16. Бібліотека "Нашого життя", ч.1/. Дві новелі про драми жінок, сильних жінок, що не дарують зради і вміють кохати. Павловська намагається схопити відтіні інтимних переживань, небуденно описувати /Бджола - "важка й блискуча, як золота крапля"/, шукає в житті величного. Але й вона ще в'яже новелю з навмисне поетизованою мовою - це може бути від'ємним; а вже дійсно від'ємне - не витримувати часу /"Спадає шум міста, мов затихає величезний орган"/ та все повертатися до того ж "гімну, що рвався з її грудей".

Читаєш згадані книжки, і хочеться вики ути з вух незавмерлу ще луну вибухів упалих ідей, систем і бомб. А, здобувши конечну для безсторонньої оцінки внутрішню тишу, почуєш у цих книжечках останні повіви давно пережитого сентименталізму. Може це предтечі близького відродження цієї колись потужної течії? Може це нав'язання до минулого, реванш за знеособлення тоталістичними замовленнями, що під ними задушується недоліквідована ще літературна Україна?

Але... луна завмерлого має досконалість попереднього досвіду, а свіжо проростаюче має запашність дерзання - і одне, і одне ніяк не в'яжеться з кульгавою анестезійністю більшости згаданих творів.

Колись давно-давно, коли прийшлося знову відкривати Україну, знайдено і оспівано її як країну задуманих Галь, відважних козаків, тихих річок і хуторів. В описах ужито здрібнілих пестливих форм, декоративно-цукеркового тла, спрощеного оточення й персонажів. Якимсь рокованим колом туди ж повертається пова парості.

"Коли б ви знали, паничі, як люди плачуть живучи, то ви б елегій не творили"... Паничі скажуть: Ми не з елегіями. У нас бомби й танки. Паничі не знають, що наївні елегії можна і про танки, а речі буденні можна бачити, як Яновський, як у малярстві Галина Мазепа.

З'їзди МУРу, дитячих письменників, мистців, музик... На з'їздах дивимося на буйну парость молодої літератури. Якими соками пучнявіє, до якого рівня прагне дорости? Напевне, до найвищого. І нехай пробачать мені, коли вкажу єдиний перевірений шлях до найвищих шпилів. Це - праця, суворість до себе, аскеза подвижника. І для майстрів, і для учнів. Нецікаво, але так.

Навкруги нас леґендна ґотика, прадавні міста, гори й музеї, що виплекали не одного великого. Немає книжок і бібліотек? Тож читаймо книгу, всім приступну. Мандруймо в ній. В наплечнику може бути тільки мапа. І мріймо про затишок бібліотек, де закляте те, що відкривається живому духові. Це тяжко? Ні, це [illegible], sic itur ad astra.

Леонид Лиман

П. О

Біля вікна не стійте. Відійдіть
І обережно зачиняйте двері,
Щоби покритий порохом століть,
Не оглядаючись, пройшов Сальєрі.

До ваших слів він ревно припаде
Всіма кінцівками лицкого тіла,
І половину слави прогуде
Йому услід епоха захиріла.

Він поведе у далечінь алей,
Заморить чадом довгої розмови,
І у сонети знов замість людей
Повернуться собаки і корови.

УЛАС САМЧУК

Відкритий лист до д-ра Остапа Грицая

Вельмишановний Докторе!

Наші клопоти про літературу знайшли відгук у Ваших шляхетних виступах та міркуваннях. Власне, - нас турбує справа літератури, яку ми називаємо великою. Снажимося піднести рівень нашого морального напруження, і коли ми при цьому, то хочеться підкреслити, що тут ми розуміємо не самі книжки, те, що було чи буде написане, а також само поняття про наше мистецтво у всіх його проявах.

Хочемо бути відповідно заступлені в родині народів нашого світу, які активно і творчо протягом віків у минулому, тепер і в майбутности включені в той всеобіймаючий процес, що цьому світові надає якраз такого, а не іншого обличчя. Хочемо це робити не тільки з мотивів національного егоїзму, але передусім тому, що ми чуємо, що наш час назрів, що ми мусимо до цього процесу включитися, що історичне призначення ставить нам цю справу в обов'язок.

Дуже зобов'язуючий обов'язок... І тут, коли хочемо бути щирими, не вистачить нам міркувань чисто практичного порядку. Коли говоримо про ту ділянку культури, яка тепер нас цікавить, - літератури - то мусимо передусім мати дуже виразне, конкретне і точне уявлення цієї справи як такої. Не вистачить розуміти саме слово і те, що під ним розуміється, а конче треба мати на увазі весь той складний похід духа, який дає поштовх, початок і творить температуру самої творчости. Конче треба знати, розуміти і вичувати атмосферу, я б сказав, наших душ і наших сердець, яка єдина зумовлює основну істину буття чи небуття великого мистецтва...

Ми говоримо, що нам треба зробити те чи інше... Що треба знати стільки то мов... що треба мати такі то засоби... Що конечні такі передумови... Так. Але це чисто механічне трактування такого ось явища може легко затемнити і узагальнити основну суть справи. Мені здається, що тут конечно думати і вчуватися більше, ніж говорити, а чинити більше, ніж думати. Думка, її ступінь, її рівень, її засяг у просторі і часі, це, очевидно, те, що наштовхне нас на великий, тривалий, зумовлений конечністю чин.

Мені казали освічені люди, що мова про літературу , як це розумію я, є мовою дискусії. Мені це казали, що треба не говорити, а робити... Це дуже легко якраз так казати. Це той звичайний вихід зі становища, який не вимагає ускладнень. Однак, що це допоможе тим, які справу цю дійсно розуміють, як також розуміють, де лежить корінь лиха. Ніхто не стане заперечувати, що такого лиха тут ми не маємо.

Праця, великий досвід, спостерігання себе, наших людей і нашого світу дало мені абсолютну ясність в цій

справі. Тут я не маю і не знаю сумнівів. Тут я переконаний, що справа є така, а не інакша...А яка саме?

Ось яка: нам все здається, що мистецтво це механіка. Є майстер, є барва чи перо, і вже є все. Але це нам так здається. Це нам перший погляд. Погляньте ще раз і ще раз на ту річ. Спробуйте вникнути в процес творення...Підійдіть до справи з усіх боків і зважте її у різних випадках... І тоді ви побачите дивну річ: мистецтво не механіка. Мистецтво - містерія. Мистецтво - виростання живої природи. Мистецтво - чудо.

Так. Мистецтво - чудо. Ми самі снажимося збагнути його сутевість, його природу, але ми не можемо ніколи зробити це з остаточним викінченням. Розважаємо над стилями, над формою, над ідеями. Думаємо і хвилюємось, а в результаті нічого не осягаємо. Мистецтво твориться само по собі - так, інакше, але завжди по-своєму. З'являються несподівані люди у несподіваних місцях і приносять несподівані вислідки. І тому якраз на землі, серед механіки,хемії та біології існує ще мистецтво, яке дає вислів душі механіки, хемії та біології.

Можна мої слова заперечити. Це не сутєво. Мистецтво від того не стратить своєї питомої ваги. Воно не слухняне дитя, воно скорше воля Бога і тому заперечень не боїться. Це тільки недосконалість людей пробує приписувати форми для мистецтва, робити накази згори, зловживати для того силу зброї чи силу поліції.

Ні, ні, ні... Мистецтво ніколи і ще раз ніколи не піддається наказові поліції. Так само, як не постане воно там, де нема на це справжньої зумовлености. Де нема глибокого ґрунту духового, де нема чистоти і великости моралі. При чому під мораллю треба розуміти суцільність людської душі...

Прекрасно знаємо, як мало вимог має людина примітивна. Не кажу бідна матеріяльно, а якраз примітивна.Та,що думає худо, чинить відрухово, живе функціями фізики. Уявім собі суму таких людей. Уявім собі таку громаду, громадянство... Або уявім собі накопичення матеріялу, заліза , бетону, якогось шорсткого каменю. Уявім тугих людей, у яких нема барви. Уявім собі безсонячну порожнечу чи безросвітній морок. Уявім собі найстрашнішу відсутність всілякої уяви. Лишімся тільки з самою думкою і пізнанням основних змислів. І коли б ми таке могли уявити, я цікавий, звідки в такому середовищі могло б постати мистецтво? Серед порожні, в якій нема духа... В якій нема великого духа... Божого.

Ми спускались по сходах вниз... Можемо йти догори. Можемо дивитись і бачити світ, суходоли і океани,світ під нами і світ над нами. Космос безмежностей у великому і малому. Людей, що виходять поза рамці можливостей і сягають у царство казки. Знаємо таких, бачимо їх, чуємо їх.

Переживаємо катастрофи, спричинені однією тільки думкою. Катастрофи в житті мурашок і в житті великих континентів, де живуть мільйони людей. Господи Боже! Чи ж це не є те, що дає поживу мистецтву? Що родить безконечно і безмежно думку обхопити все обіймами краси, змірити все висловом людської мови, грою фарб чи сполученням звичайних звуків звичайної гами.

Мистецтво потрібне там, де буяє життя. Життя великих стилів, великих пристрастей, великих хотінь. Де багато людей, які творять мистецтво кожної секунди кожним рухом свого мозку чи свого пальця на руці. Мистецтво родиться серед аристократії і вмирає серед плебсу. Мистецтво живе серед благородства і нидіє серед хамства. Ні, ні, ні...Ви мене не переконаєте в протилежному, бо я це знаю... А щоб вам це унаочнити фізичними досвідами, я не маю на це місця і часу...

Не кожна річ є річ. Не кожна людина є людина. Одного разу я мав спрагу. Я купив помаранчів і жадібно на них накинувся. Але я не вдовольнив своєї спраги. Помаранчі були тільки формально помаранчами. Всередині вони були сухі.. Я бачив багато людей, які мали вигляд людей. Але я не міг вдовольнити своєї спраги як ловця людських душ. Ті люди не мали потрібних мені душ.

І це так. І від цього залежить не тільки поява великого мистецтва, але поява самого мистця. Мистець родиться не з утроби матері. Він є народженням суми всіх народжень, а коли є винятки, то це тільки винятки, і так їх треба, в кращому разі,розуміти. В гіршому, їх треба розглядати не як винятки, а як ствердження нами сказаного, тільки не в досить опуклій формі...

Ми, українці, хвилюємося, що не маємо того, другого, третього... Добре робимо. Ми на добрій дорозі. Було б гірше, коли б ми не хвилювалися і твердили, як це дехто і чинить, що у нас все о як гарно... Що ми більші, величніші... Що нам Шекспір!.. Я знаю, що ми виростемо, бо ми ростемо. Нам потрібне суспільство. Культурне, благородне,аристократичне. У нас забагато плебсу. Ми топимось у примітивізмі. Ми інколи навіть чванимось своєю недолужністю і на тисячу ладів відмінюємо нашу "народність". Даремна пиха. Ніхто нам не повірить, що сума дядьків, чи гурт деклясованого люмпену, це вже і народ. Особливо не повірять нам ті, що тримають у своїх руках кермо світу. Мої благородні демократи! Ви всі, що турбуєтесь, що втратите вашу примітивістичну невинність! Ті, що, розпинаючись "за народ", потураєте хамству! Повірте, що наш час не терпить такого поняття, бо наш час вимагає велетенської інтеліґенції духу й тіла. Ми стоїмо на тій грані, коли суми бідних і дурних будуть вживати тільки як цифри, яку треба послати у певне місце, щоб вона там розсипала свої кості в ім'я..."соціялізму". Ні. Не соціялізм будується!Будується великий розум, щоб обняти організацію всіх систем, що існують на планеті, і звести їх до однієї системи. Для того жертвують мільйонами одиниць з великої цифри "народу".Тисячі концентраційних таборів з колючими дротами охороняють "працюючий народ",щоб він не жив життям людей, а лишився матеріялом "для будови соціялізму". І горе тим, що творять суму "народ" і не мають фараонів своєї крови.

І коли ми говоримо про літературу... ба, про літературу велику, - ми маємо на увазі багато явищ у площині нашого світоуявлення. Багато, дуже багато. А серед них ми вимагаємо від кожної одиниці нашого народу, щоб вона , та одиниця, виривалася з одежі плебсу... Щоб робила те, як-

найскорше і якнайосновніше. При чому зазначуємо, що таке переродження можливе. Воно закономірне. Ми цим допоможемо собі, і тоді також ми будемо великим підметом у певному реченні. Ми будемо легко писати нашою рукою, бо наші очі бачитимуть те, що треба нашій душі.

Зараз, наприклад, наш народ величезною хвилею життя викинутий на чужий берег. Я кажу "народ", бо таким ми тепер є на чужині. Ми не еміґрація, бо для того ми переросли вже самих себе. Ми викинуті за межі батьківщини, і я зараз переконаний, що це великою мірою дасть нам можливість стати ногами на ґрунт давно очікуваного суходолу. Мільйони наших облич наберуть виразу шукачів істини не тільки у себе в Кобиляках чи Крем'янці. Ні. Ми будемо її шукати на дні Тихого океану чи на верхах Гімалаїв. Ми знайдемо її в Нью-Йорку під стома замками. Ми вирвемо її з рук і уст тих, що нас заперечують. Ми покажемо людям світу, що вони дуже помилились, коли не бачили нас тоді, як ми були добрими. Ми будемо такими, як всі: великими!

Ці ось мої міркування, Шановний Пане Докторе, хай доповнять серію думок, висловлених з приводу "Великої літератури". Хай вони будуть. Ті, кому вони призначені, їх зрозуміють...

Прошу прийняти вислів моєї до Вас пошани,

Улас Самчук.



Відкритий лист до доктора філософії та визнаного майстра поезії" Ол. Бабія

Високоповажаний Пане Докторе!

Я дозволю собі нагадати Вам, що ми познайомилися мимохідь, за обставин, коли Ви, щойно прочитавши перед велелюдною авдиторією лекцію, підписували декларацію ініціятивної групи МУРу як один з членів-засновників цього об'єднання українських письменників. Я чув тоді прикінцеву частину Вашої лекції. Лекція була про англійську літературу. Я чув, як пристрасно Ви висловлювали хвалу багатству ідей цієї літератури, духові шукання, що надихає її, витонченій культурі форми. Другого дня я мав приємність розмовляти з Вами ближче. Розмова стосувалась і до літературних тем.

Ви висловили свій погляд на сучасну, зокрема українську літературу. Мені особливо цікаво було чути, що найоригінальнішим нашим пр[illegible] Ви вважаєте Ю.Косача, а найбільшим сучасним письменником - Джойса, бо обох цих майстрів слова я теж люблю, хоч кожного, звичайно, в своїм роді.

Коротка розмова залишила в мені виразне враження. Ваші особисті погляди сумувалися для мене з тим, що я читав з Ваших творів або чув про них. Не досить обізнаний з доробком західньо-українських письменників, я все ж виділяв Ваше ім'я відколи вперше зустрівся з ним: в антології сучасної української поезії Є.Ю.Пеленського. В "Календарі для всіх" на 1933 рік Ви значитеся як відомий повістяр і поет, автор семи публікацій, що серед них, крім прозових та поетичних збірок, є одна драма і одна поема. Мені знані Ваші тонкі поезії, друковані свого часу в журналі "Митуса" і в інших. Особливо ж запам'ятався мені один Ваш вірш, який кінчається словом н а д л ю д и н а .

Я не вкладаю в ніцшеанський термін прусацького змісту, якого надала йому поточна політика. Мені здається, що німецький філософ тільки наблизився до вислову - вдало чи невдало - до вислову того прагнення, яке не ним започатковане і не на ньому ваникне, а є прагненням всеістотним: прагненням людини побороти себе в ідеалі, твореному щоразу наново. Тим то слово н а д л ю д и н а не лякає мене, як лякає воно тепер багатьох вульґаризаторів ідеї демократизму. Бо надлюдина - це не здеґенерований юберменш у брунатному однострої, а та людина, яка є творцем себе насамперед, творцем у божеському чині подолання природи на благо і щастя всіх собі подібних. Надлюдина завтрішнього дня народжується в величезних змаганнях, у війнах і революціях нашого сторіччя - передусім в революції людського духу. І хіба ж не може справді захоплювати українського письменника наших днів образ людини-героя, що творить новий шляхетний світ за образом своїм і подобою? Так, Ваш вірш про надлюдину, Ваші вислови про Джойса як революціо-

нера психіки й революціонера форми в красному письменстві, Ваші думки про потребу застивізувати зміст і форму української літератури, – все це я сприйняв з радістю з повною солідарністю в ході міркувань.

Тепер вийшла книжечка Ваших нових поем.

Мені дуже тяжко починати цього листа до Вас. Я довго вагався, відкладав і кілька разів уже зовсім полишав про лист і думати. Обставини об'єктивні змусіли мене таки наважитися. Обставини сучасного нашого духового життя, що в них активізується якраз те нице й спекулянтське, те кололітературне, яке мусіло б саме тепер сидіти тихо і не показуватися на світ Божий, коли б нормально функціонувала в нас справжня література. І тому кожний друкований виступ автора-мурівця набирає в наші дні особливої ваги і гостроти. І тому пробачте мені від усього серця, коли зможете, що звертаюся до Вас не в тому тоні, до якого мене здавалося б, мусіли зобов'язати повага до Вас, Ваше знання і Ваше літературне минуле.

Тим трудніше писати мені цього листа, що йдеться тут про такі речі, які в суті своїй не надаються на математичне членування, речі, про які можна говорити тільки приблизно і завжди в відчутною загрозою того, що дуже легко можеш і іншого вразити, і себе не висловиш або, коли й висловиш, то сокирним способом.

Вийшло книжка нових Ваших поем. Справді дуже мені тяжко вибрати ті слова, що правильно вимовили б те, що я відчув, прочитавши Вашу книжку. Слова: р о з ч а р у в а н н я і о б у р е н н я – самі з себе не кажуть нічого, бо це тільки слова. І з чого починати? Зі змісту? З форми?

От зміст поеми, що стоїть у збірці першою і носить назву "Жнива": Ви, що жили "в місті, у світах", як виявляється, – "теж блудний син села", занедбали "таємний зов" землі, а побувавши в липні на жнивах, каєтеся в тому занедбанні. Звичайно, так схематично-абсурдно можна переказати і зміст найбільшого витвору світового письменства, і переказ цей нічого не скаже, бо завжди в змісті речі є щось своє, конкретне, в чому, власне, і полягає цінність твору. Так, конкретне є і в Ваших "Жнивах".

Зовнішня декорація аж надто імпозантна. Женці жнуть, не спочиваючи /або дуже коротко спочиваючи/, женчих не забуває за залицянням до вдовички праці, "любов і труд ідуть у парі", і "таємний клич законів вічних дає і праці ритм і лад", і вся ця ритмічна праця відбувається, властиво, не на загоні, а в Божому храмі, "бо вся природа – Божий храм", і вона – природа – "рідна мати людей, звірят, дерев, трави", і взагалі – ідилія суцільна.

Чи послідовні Ви, співаючи ідилію? Ні. Навіть при побіжному читанні впадають в око діри в ідилії. Діри без латок. Виявляється, що не все в порядку під сонцем. Виявляється, що не тільки перепілці приходить біда, коли люди вижинають жита, і не тільки заєць занепокоєний у світі боротьби за існування, у світі боротьби всіх проти всіх, у світі, де "повно злоби, ворожнечі", але і в душах самих Ваших мирних пейзанів живе сумнів і острах перед завтрішнім днем, бо ось старий батько, наприклад, міркує так:

Як все майно даси дитині,
То сам на старість йди під пліт,
З торбами жебрай, бо то нині
Лукавий і невдячний світ.

І ще:

Отець дітей годує копу -
Та як постарівся, тоді
Копа дітей вітця в жорробі
Не прогодує у біді.

І ще:

І мати у безсонні ночі
Дочок пильнує, як зіниць,
А доні й думати не хочуть
Про матерей, старих вдовиць.

Я розумію: такою складалася ідеологія селянина від віків, і ще наприкінці 19. сторіччя, ще в нашому навіть сторіччі перед першою війною розкриття цієї ідеології - реалістично-мистецьке розкриття - зробило б честь не одному Нечуєві-Левицькому. Але були війни, і були революції. Вони струсонули все людство. Вони стимулювали шукати кращого світу, і то тут, на землі, не в захмарних високостях. Вони висунули не гребінь життя нових людей, спраглих реформ, спраглих переустроїв, спраглих свободи одиниці від вікових тягарів. І всього цього Ви не помітили в нашому сторіччі, чи все це йде повз Вас, "блудний сину села", що жили в місті, в осередку прогресивних сил і проґавили ці сили?

Простіть мені, я вловив себе тепер на думці, що, мовляв, чим моя арґументація в суті речі різниться від арґументації того партійного керівника, що стояв над душею в нашого письменника і торочив: пиши про те, пиши отак. А я ж зовсім не те хотів сказати і зовсім не так. Я не визнаю сам ніяких рецептів і вороже ставлюся до накинення тем і ідей. Я знаю, що декретування несе мистецьку смерть і знаю, що поет ніколи не буде щирий там, де він є не творцем, а виконавцем.

Не конкретне - панщинне чи колхозне - село маю на увазі і не конкретні розмови Ваших героїв. Крізь рядки Вашої поеми я читаю авторову втому, втому й зневіру, втому, зневіру і прагнення знайти втіху в цінностях, що здаються вічними. Не героєві Вашому я кажу: говори не так, а так, роби не те, а те, а Вас, автора, прошу: не вірте, не вічні, ой, не вічні це цінності. Не те, чи куркулі Ваші герої, а чи незаможники, мене непокоїть, не невідповідність якомусь пунктові вказівок якоїсь партії щодо сільської тематики мене страхає, а емотивна атмосфера творчости, Вашої, автора, творчости, автора, якому хочеться крикнути: Не шукайте втіхи в позавчорашніх піснях, не заспокоюйтеся в милуванні заскорузлим побутом, бо Ви людина цього дня і може завтрішнього, Ви співали колись надлюдину, Ви, зрештою, член МУРу. І це єдине право мурівця щодо мурівця - ось, здається, знайшов відповідну формулу - закликати один одного до відповідальности в порушенні пункту про "вічно шукаюче мистецтво".

Саме тому, коли я читаю в Вашій поемі, що женці Ваші допотопні, як виявляється, ще і на своє жаль, не були

вільними в труді людьми, а жали належне комусь, хто після їхньої праці виходить до воріт

Своїх робітників вітати,
Прийнять поклін їх і привіт,

то я не на цього господаря лютую, що диспонує с в о ї - м и робітниками і що йому вони повинні ще і к л а н я - т и с я, а я Вам дивуюся, як можете Ви на це спокійно дивитися і це оспівувати! Невже в порядку речей, що сьогодні одна людина кланяється другій як вищій? Невже Ви, поет надлюдини, не відчуваєте потреби знайти в житті або витворити в уяві героя, що перекинув би шкереберть усі ці "вічні цінності" і "космічні закони", героя, що всією істотою змагався б за створення суспільства, де ніхто нікому не повинен був би кланятися як вищому і де стара людина не тремтіла б за свою самотню обдурену старість? Почекайте, ми ж говорили про поета - творця ідеалу - чи так?

Дух вічних шукань, атмосфера ризику, відваги, небезпеки, неспокою, прагнення відкривати кращі світи - це відзначили Ви в Вашій лекції про англійську літературу. Невже в творчій Вашій практиці дух цей тотожній з мудруванням зайця, що його б висловити в формулі: "Тікай чимдуж, бо віддавлять ноги!"? Якщо Ви від часів надлюдини еволюціонували в бік реалізму - в ідеології чи стилі, - то хіба ж відтворення подробиць реального побуту виключає мрію? Дух шукань не залежить від стилю. Дух шукань чути в кожній манері, коли він притаманний тій емотивній атмосфері, що в ній живе і творить поет. Що Вам більше личить: невже сама констатація "вічних законів"? Невже не виникає хоч маленького бажання вплинути на дійсність, перемінити в ній щось, когось чимсь заразити, щось у комусь запалити? За образом, за подобою ідеальної надлюдини?

Хто такий поет в суспільстві? Це справді "вічна тема". Невже в емотивному середовищі Вашої творчости навіть натяку на це не знайдете, щоб відчути себе духовим провідником народу? Невже хочеться тільки римувати побут в його тваринній застиглості, а не хочеться відшукати в ньому ті спраглі досконалення одиниці, руйнацькі і будівничі водночас, які ніколи не схиляться перед мудрістю зайця й перепілки, бо високу думку в собі носять, високу думку про місію людини в природі, у всесвіті?

Он Тичина посилає свою селянку по науку до міста, садовить її на трактор, старається зробити її небуденною істотою, героїнею. І так само Довженко в фільмі "Земля" пробує показати нових людей села, людей-творців, шукачів, романтиків. А ми ж тут заперечуємо ту соціяльну й національну систему, що її трубадурами в мистецтві сьогодні є Тичина й Довженко. Що це означає - заперечувати, що це означає для нас, письменників? Це означає боротися своєю ідеєю, прогресивнішою, прекраснішою, людянішою, більш творчою, більш ґрандіозною. Це означає - в темі про село - робити так, як робить У. Самчук: показувати людей з села в русі, в становленні, показувати, як виростають вони з закостенілого побуту, як стають виразними індивідуальностями, як шукають України не тільки понад Дніпром, але й в Нью-Йорку і в Харбіні. А Ви не знаходите нічого кращого, як тікати з вухами в зотлілий патріярхальний побут. Де ті

нові люди в Ваших "Жнивах", що принесуть повне визволення особистости, принесуть собі і іншим, нові люди, що правитимуть за приклад і зразок героям Тичини й Довженка?

Уже сьогодні все людство владно розчищає собі дорогу перед тим, як приступити до виконання своєї істинної місії: боротися з природою і скоряти її собі. І вже сьогодні людство втручається в процес космічного творення. Що ж - самий тільки українець осторонь собі "співає, бо співається", чи як? Ні. Українець теж владно входить у майбутню сім'ю вільних народів світу, українець теж готується до остаточного бою за щастя своє, своєї нації і людства. Це не українець "співає, бо співається", а тільки його несподівано і безпідставно втомлений поет.

Ще раз: не вимоги до жанру чи манери - ні, тільки дискусія про ставлення до дійсности. Протестанта проти існуючого чути крізь усі манери й жанри, і так само - адоратора існуючого. І якщо не бути нам саме тепер протестантами, то коли вже тоді? А якщо бути адораторами дійсности, то чи не краще нам зовсім не братися за перо?

У цьому листі я звертаюся переважно до тієї поеми, що стоїть у Вашій збірці першою. З тієї простої причини, що коли Ви поему з такою ідеєю і такого змістового звучання свідомо виставили наперед, то цим виразно сказано все. І нікого а нікого не переконає та пласка декламація про Карпатські події та Листопадовий зрив, що йде слідом, буцімто в збірці є ще про молодість і про завзяття і про тому подібне. Ні, поеми про молодість і завзяття, яким передує поема про безсилля, виходять фальшивими. Вони фальшиві наскрізь, в них усе від штампу й казенних гасел, в них нема віри, в них нема душі, в них нема поета-творця.

Та зміст це не творить поезії.

Зміст це не творить поезії. Ви розумієте, той самий зміст може надхнути і талановиту поему, і талановиту публіцистичну статтю, але самий зміст не зробить поему поетичною. Поетичною робить її щось таке, що живе в поетичній підсвідомості і виливається в майстерній конечності, що промовляє сама за себе і раз-у-раз змушує сприймати себе віддільно від безпосереднього змісту, змушує милуватися собою іноді без уваги навіть і на неприймовний зміст. Поетичною робить річ щось таке, що випливає з непереможного бажання дати вияв власному світові розмірів і барв, незалежно від того, чи буде це світ фантастично-асоціятивний /"Косарі кують до сходу полум'я квіток"/, чи патетичний /"Бий мене бичем Твоїм - ударом, вистрілом, набоєм"/, чи світ побутово-речових уявлень /"Бомби десь у чорта фабрикували та паспорти, і за рогом чаївся терорист"/, чи світ містичної задуми /"Рукав тополеньки вітріє, і мріє сірий шлях"/. Але завжди світ так схоплених і збагнутих речей, як не стрінути їх ніде крім як у даній поемі або в даному стилі поем. У цьому проблема форми.

Колись Д.Донцов без кінця викривав розповсюджену в нас нехіть до форми. Я не поділяю його хвали особистості, що накидає форму іншій особистості. Але я погоджуюся з думкою, що кожна свобідностворча особистість повин-

на формувати в собі неповторне так яскраво і так по-своєму, щоб прикладом своїм викликати відповідне прагнення в інших. Коли я читаю, наприклад, вірші Т.Осьмачки, вони викликають у мені бажання творити світ абсолютно протилежних речей, але світ так само обплетений залізною конечністю форми. І незалежно від впливу Осьмачки на інші, менші маштабом індивідуальності, мені здається позитивним саме його буття як приклад формальної неповторности.

Може Ваші нові поеми мають настільки свою форму, що вона сама вже здатна дати читачеві чисту насолоду? Може те, як Ви відтворюєте Ваш світ, дозволяє піднестися над змістом, а сприймати самогру в розвитку й наростанні ритмів, тонів, рим?

Та ні, Ви ніяк не відтворюєте Ваш світ. Ваші поеми не мають мистецької форми. Точнісінько, як і в змісті "Жнив", Ви, перелякані катастрофічним побутом міста, безвладно схиляєтеся перед побутом села, хоч і бачите звіряче в ньому /"Копа дітей вітця в хворобі не погодує у біді"/, точнісінько так само в царині форми Ви нічого не витворюєте свого, а тільки констатуєте, тільки видихаєте, видихаєте, видихаєте за римою риму.

Що впадає в око насамперед, так це те, що вірші Ваші не мають більше отієї залізної конечности форми. Систему образів, композицію, метрику, строфіку, навіть просто сусідування двох слів у Вас визначає як правило випадок. Наприклад, у рядку "Як збіжжя вже пожнуть всі люди" дитині ясно, що слово в с і ні до чого, бо не стосується ні до збіжжя /збіжжя - воно, одне/, ні до людей /не всі ж люди жнуть на Вашому загоні/, а вставлено його тільки для розміру. І Ви робите це з легким серцем, не задумуючися. "Ведмідь або кабан ніколи тіла не купає, а все ж міцніший він, як пан" - що це означає. Що "він" міцніший, н і ж пан - тоді який пан? Чи те, що "він" міцніший від усіх, я к над усіми пан? Але Вас не цікавить логіка форми, в даному разі логіка синтакси, Ви квапитеся видихнути риму к а б а н - п а н, щоб перебігти до наступної. І Ви робите це з легким серцем, не задумуючися.

Бо Ви не будуєте Вашого вірша. Ви його тільки нижете. Спокійнесенько й легковажненько нижете Ви на сіреньку ниточку все, що Вам Бог пошле: горошинку до бусинки, стертий шеляжок до гарбузової насінинки, целюльоїдову зірочку до шматочка ще чогось. Так після свого трудового дня під церквою підраховує старець перемішані в сонцем дзьобаному кашкеті здобуті скарби - послані випадком.

Що в Вас за епітети? с п і л е колосся, н і м а тиша, в и ш и в а н і сорочки, п а л к і обійми, ж в а в и й біг, к у ч е р я в и й дим, г у с т и й серпанок, ш и р о к о л и с т е дерево - таж сьогодні це вже не поетична мова, а суха констатація, обов'язковий атрибут дослівно кожної статті з провінційної газети. Ваші епітети це вже навіть не примітивна літературщина, що живиться здобутками минулого сторіччя, а щось іще нижче, майже канцелярійний епітетаж. Так само і з тими в Вас епітетами, що нібито наслідують фолкльор. Тичина, наприклад, саме тим велетень, що перетворює фолкльорний епітет, асоціює з ним щось своє глибоко особисте, він не малпує його, а переформовує. А Ви просто вставляєте в свої вірші смертельно заяложені

"б у й н и й вітер", "ч о р н я в и й вус","с и в и й голуб". Без іронії, поважно. Де ж творчість? Де ж власне мистецька творчість? Ви лінуєтеся витворити свого діда,а похапцем позичаєте "с и в о г о , я к г о л у б" - "витвореного давно і витвореного не Вами. Позичаєте - і задоволені.

А рими? На мою особисту думку, поезія, що в ній "стинає - бажає" або "шанує - частує" не служать авторові для якоїсь волею вхопленої мети, а видихаються самі з себе, наслідком якоїсь самоплинної закономірности, в русі якої автор майже не винен, бо ходить попід нею пасивно,- така поезія відповідає, либонь, тому, що в світі, наприклад, фінансових взаємин носить назву фальшування монет.

Про Ваші наголоси шкода говорити. Вас ніби не обходить, що цілі покоління українських науковців і письменників, східніх і західніх, працювали просто циклопічно в напрямі зближення і такого конечного усталення в цій ділянці. Ні, Вас не обходить. У поему, писану суцільним ямбічним розміром, Ви включаєте,приміром, такий рядок: "Трудитись, родитись, вмирать". Що це значить? Одне з двох: або те, що Ви чомусь вирішили вставити один амфібрахічний рядок, або те, що нормального українського читача Ви хочете змусити вимовляти рОдитись. ТрУдів,снОпи, ледАр, потІм, русинИ, СтепанА - Ви спокійнісінько маніпулюєте цими наголосами, ніби нічого на всеукраїнській землі від часів Дідицького й Духновича не сталося.

Тут до речі вже й відступ - про правопис. Академічний правопис, в усталенні якого брали участь учені всіх частин української землі, є, либонь, найтяжче роджена дитина української культури. Найтяжче, бо майже негайно його проголошено буржуазним, націоналістичним і т.п. і т.п. і натомість запроваджувано чергу інших, чужих, деструктивних. Та ворог на те і ворог. А що робити, коли свої не хочуть дотримуватися правопису, анархізують, отаманують у правописі? В якому становищі стоїте Ви, коли, нехтуючи всеукраїнський правопис, пишете так, як пишуть тільки в Вашій частині української землі: г и м н и , с и р а /род.відм. с и р/, д о в і к а , і з л і с а, в о х д, К о р я т о в и ч і т.д.? Нехай би вже з льокальним правописом виходили книжки графоманів,- це пів лиха.Але хіба не почесно для поета з іменем, незалежно, з якої частини нашої землі він походить, задеклярувати себе вірним єдиному правописові, а цим авторитетно підтримувати справу далеко не останнього пляну в наших культурних змаганнях?

Та припустимо на хвилину, що про епітети і рими взагалі не можна сперечатися, припустимо, що за банальною їх і випадковою зовнішністю в Вас приховано щось, чого я не дорозумів. І припустимо, що питання про наголоси і правопис нині ще в русі, в дискусії, що ще надійдуть зміни і остаточне усталення в цій царині. Але, крім речей проблематичних, є в українській поетиці вже і речі безумовні. І от одна з них.

У віршованому рядку, в чергуванні наголошених і ненаголошених повнозначне односкладове слово обов'язково потребує слідом за собою ненаголошеного складу,інакше воно неодмінно зіллється з наступним словом в одне.Цей за-

кон був обов'язковий навіть у найрмудрованіших верлібрах, і якщо його коли й порушувано - наприклад, у футуристів, - то завжди зі свідомою метою зламати звичне і зактивізувати незнані властивості, заховані в версифікації, Ви цієї мети собі, очевидно, не ставите, бо всюди оперуєте розмірами канонічними. Та згаданий безумовний закон чомусь порушуєте раз-у-раз. Ось прочитайте ці рядки вголос:

В село, в сади, де жде сто псів -- Рум'яне стало, як цвіт маку -- Кожніський день, скарб юних літ -- Радій, вдово, сій сміх свавільний -- Стрибнув проворно на лан вики -- Ми в дітях смерть, тлінь переможем -- Мов мовлять, що так жити треба -- І про красу села, піль, жнив -- Як оси, що з чужинних піль мед п'ють -- Вирішіть мечем те, доки -

Що виходить?

Виходить цілий ряд диких неологізмів: с т о п с і в, ц в і т м а к у /ніби відьмаку!/, с к а р б'ю н и х, с і й с м і х, л а н в и к и, с м е р т л і н ь, т а к ж и т и /якісь таджики!/, п і л ь ж н и в /Пільзен?/, м е д п'ю т ь, т е д о к и. Для чого пускаєте в свої рядки таких нечуваних потвор? Щоб надати канонічним розмірам звучання негрських синкопованих джазів? Не думаю, щоб ця мета надихала Вас, бо людина Ви поважна. Ні, для мене ясно: тут просто випадок. Он доктор Грицай без кінця повчає молодих поетів, що віршування - це не так собі щось. А я голову дам собі зтяти, поручуючися за Славутича, що в своїй найслабшій поезії л а н в и к и він не встругне, бо вже ніжнув знання про форму як конечність. Чому ж Ви, майстер, скочуєтеся на передпочатківські позиції, допускаєте володіти в Вашому царстві недбальству, випадкові? Чому Ви не будуєте Вашого вірша, а тільки нижете?

Поетичне недбальство, випадок причиною того, що подекуди в канонічний розмір вставлено рядки іншого розміру /Отче наш, іже єси -- Не дами землі, скорд наш руд -- Заспівайте! Многая літ!/ - вони вставлені і покинуті там напризволяще. І так само поетичне недбальство, випадок причиною того, що сполучник "й" потрапляє часом між двох приголосних і теж застрягає там навіки /Задумались при ватрах й радять раду -- У бій провадив й згинув серед мук/. Для чого ж Ви пустили в світ речі, народжені не в мистецькій конечності, а в абияк зібраному і сяк-так припасованому матеріялі?

Добре, але й може бути так, що терпляче перемовчавши всі мої "для чого", Ви поставите мені нарешті, своє: - Для чого Ви, зарозумілий молодий чоловіче, з усіма Вашими філіпіками звертаєтеся саме до мене, коли навкруги повно куди гірших поезій, щодня народжуваних графоманами?

Ах, у цьому ж уся річ. Тому звертаюся до Вас, що Ви не графоман, принаймні, не думаю, щоб були ним. Тому звертаюся до Вас, що Ви репрезентуєте, Ви - ім'я. Хіба ж це не зобов'язує до чогось більшого, ніж мирно виносити рецензіяльний титул "нашого ланового"?

Я не тільки вірю, але і знаю, що український еміграційний духовий світ теж здатний видавати з себе духових провідників-поетів, які невідпорним прикладом самодосконалення у твореному ними ідеальному світі кличуть наслідувати себе. І кожне видатне ім'я містить у собі відпові-

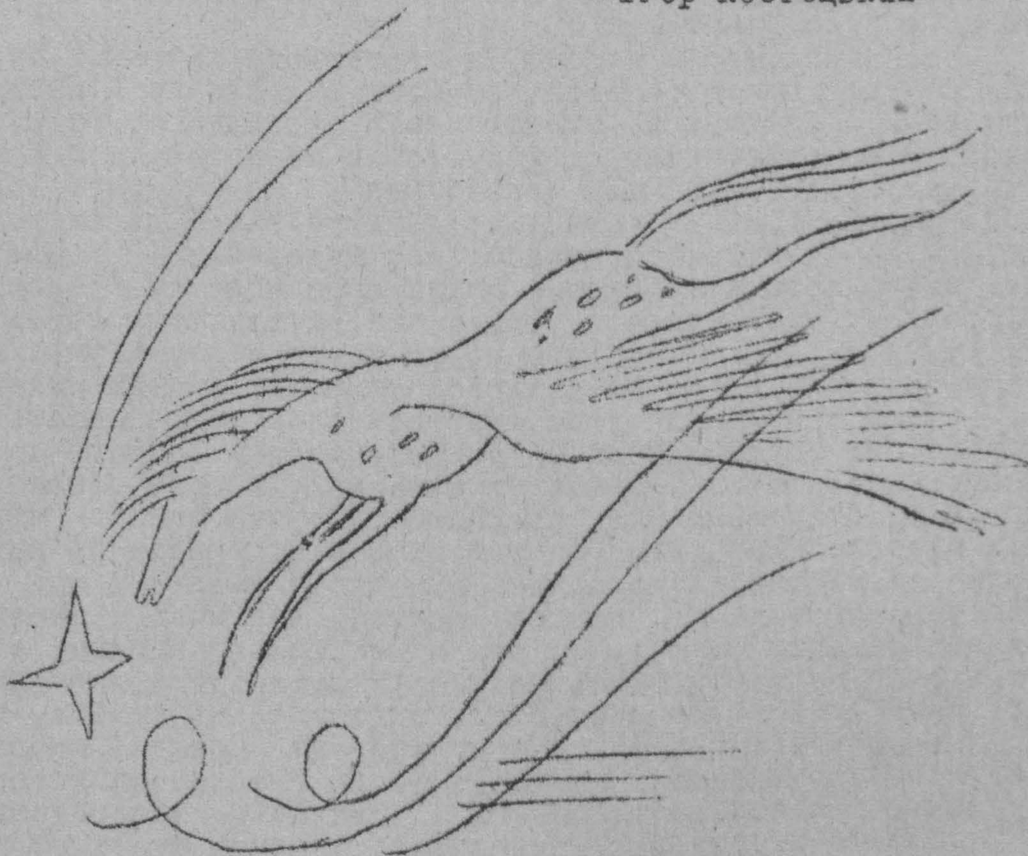
дальність. І відповідальність мурівця - вдвадцятеро, втридцятеро більша, бо МУР, об'єднання письменників, - це сума відповідальностей.

Чи означає ж однак це, що мурівці мають право творити тільки речі досконалі, а за кожну річ невдалу їх треба садовити за дроти? Я переконаний, що питання якости мистецької продукції розв'язується не так у сфері взаємооцінки, як у сфері самоусвідомлення. Єдиного я хочу: щоб лист мій трапив на адресу - не у сферу амбіції, не у сферу престижу, не у сферу підозри чи чогось подібного, а саме у сферу самоусвідомлення.

МУР - так я його розумію - це союз колективного самоусвідомлення. Уявімо собі на одну тільки хвилину, що МУР розпався - через непримирені між собою амбіції або ще з якоїсь іншої причини - і коломітературні людці, які тільки й чекають цього моменту, які прагнуть грати на сірих почуттях, прагнуть грати на несмачних ґатунках преси й літератури, називаючи їх у різні часи по-різному, а сьогодні підробляючися під термінологію дня, - демократичними, - уявімо собі, що тоді вони вхопилися б за Ваші "Жнива" й проголосили б їх вершиною літературних досягнень. Чи можете Ви допустити думку про це? Я до сумління Вашого мистецького звертаюся.

З пошаною до Вашого творчого минулого
і з бажанням вірити у творче Ваше майбутнє

Ігор Костецький



Хроніка

З ПРАЦІ ПРАВЛІННЯ МУРу. Видання літературно-мистецького альманаху.

Правління МУРу в засіданні 26. квітня 1946 р. ухвалило видавати літературно-мистецький альманах "МУР". Українська видавнича справа на еміґрації перебуває в цілковито хаотичному стані. Видається багато речей, яких взагалі не варт видавати або не варт видавати в теперішніх обставинах, тоді як цінніші речі лишаються в авторських портфелях. Величезна кількість журналів, що тепер видаються або заплановані виданням, не відповідає ні кількості наших читачів, ні, що особливо важить - кількості наших письменників. За приблизними підрахунками на еміґрації в Німеччині й Австрії є коло п'ятнадцятьох кваліфікованих прозаїків і приблизно стільки ж кваліфікованих поетів і коло десятьох кваліфікованих критиків і літературознавців, з яких одначе далеко не всі є тепер творчо чинні. Очевидна річ, що ця кількість діячів пера не може забезпечити нормальне функціонування теперішніх журналів. Цінні твори повинні будуть з'являтися в цих журналах поруч з безвартісними і тим самим кваліфіковані письменники, приваблюючи до журналу своїми іменами, будуть просувати в читацькі маси твори невисокого мистецького рівня, як це частково вже й є.

До цього треба додати, що більшість названих журналів не відрізняється профілем один від одного і містять тих самих авторів. Це створює на літературному ринку нездорову атмосферу погоні редакторів за авторами й випрохування в останніх "хоч чогонебудь", що спонукує подеколи навіть і поважніших і кваліфікованіших письменників давати до друку твори невдалі або недороблені. В наслідок цього наша літературна преса може набрати характеру сірости й безобличности, читач дезорієнтується серед злиcви журналів і втрачає інтерес до літератури, а українська література перестає відігравати ролю, яка їй належить.

Тому виникає потреба створити один репрезентативний журнал, що зосереджував би навколо себе все краще з сучасної літератури і давав би читачеві належне уявлення про неї. Правління МУРу замислює утворити такий журнал під назвою "МУР". Він має виходити вісім разів на рік у формі альманаху /з розділами в кожному числі: роман або повість, оповідання, нариси, поезії, критичні і історично-літературні статті, статті з мистецтвознавства/ і чотири рази на рік у формі збірників літературно-мистецької проблематики /з розділами: світоглядові статті, проблемні критичні статті, листи, спогади, огляди, поезії/. Альманахи передбачено видавати друком, збірники літературно-мистецької проблематики - тимчасово циклостилем.

Одначе ці видання тільки тоді зможуть стати справді репрезентативними і виконати свою ролю, коли їх активно

підтримають усі члени МУРу і літератори, що співчувають програмі МУРу і його видань, даючи саме до них усю свою кращу мистецьку продукцію і відмовившися від розпорошення її по численних і часто випадкових виданнях, Правління МУРу звернулося з відповідним закликом до всіх членів і кандидатів МУРу.

ЧЕРГОВА КОНФЕРЕНЦІЯ МУРу. ОБГОВОРЕННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ.

На тому ж засіданні ухвалено скликати в серпні-вересні цього року чергову конференцію МУРу, присвячену етапові й завданням і методології нашої літературної критики на еміграції. Конференція, як і всі дальші з'їзди й конференції МУРу, матиме закритий, внутрішньомурівський характер.

Натомість відкритий і приступний для всіх характер матимуть обговорення літературних творів, які за ухвалою Правління МУРу з 3. червня будуть улаштовуватися, принципово беручи, з приводу кожної книжки, виданої автором, членом МУРу. Ці дискусії матимуть завданням, з одного боку, показати авторові реакцію читачів на його книжку, а з другого боку, популяризувати літературну продукцію сучасних письменників.

СТВОРЕННЯ ВИДАВНИЧОГО ФОНДУ МУРу.

Щоб письменники могли активно впливати на літературно-книжковий ринок, вони мусять мати в своїх руках видавничі можливості. Інакше видання тієї чи тієї книжки завжди залежатиме від різних випадковостей. Тому МУР повинен заснувати письменницьке кооперативне видавництво. Покищо таких можливостей нема, але треба бути готовим до створення такого видавництва, коли можливості з'являться. Тому Правління МУРу звернулося з закликом до письменників частину одержуваних ними гонорарів вносити як свою пайку до видавничого фонду. Техніка внесення така: письменник записує, скільки він вносить при одержанні гонорару, самі ж гроші до потреби залишаються в нього.

ПРИЙНЯТТЯ НОВИХ ЧЛЕНІВ І КАНДИДАТІВ ДО МУРу.

Правління МУРу ухвалило прийняти до складу членів МУРу Івана Керницького. Правління МУРу ствердило постанови Кваліфікаційної Комісії про прийняття до членів МУРу Андрія Гарасевича на підставі поданих ним поезій, Миколи Глобенка на підставі поданих ним критичних статтів, Михайла Баранського на підставі поданих ним нарисів, Юрія Чорного на підставі поданих ним поетичних перекладів. Івана Манила на підставі поданих ним байок і Миколу Степаненка на підставі поданих ним поезій ухвалено прийняти в кандидати МУРу.

На тому ж засіданні ухвалено обрати почесними членами МУРу діячів інших мистецтв: Володимира Блавацького /театр/, Йосипа Гірняка /театр/, Едварда Козака / малярство й графіка/.

ДВІ ДОПОВІДІ УЛАСА САМЧУКА

26.квітня Улас Самчук виступив в Авґсбурзі з доповіддю про завдання сучасної української літератури. Доповідач підкреслив, що українські письменники на еміґрації повинні відбити найголовніші етапи боротьби українського народу, повинні дати синтетичні твори, що їх можна було б перекладати й чужими мовами і що спричинилися б до того, щоб світ зрозумів українську справу. Мусимо мати письменника зі світовою славою. Нам треба пробити дорогу в світ.

Особливу увагу треба звернути на українські роди з їхньою традицією, з їхнім минулим. Усі українські інтелігентні сили постали в таких родів. Героїзм, сила, велиність закладені не тільки в славнозвісних полководцях і історичних діячах, але й в елементах окремих родів. Такі роди - це акумулятори великої духової сили. Вони підносяться через працю, через думання поколінь. Можна без жадної тенденції знайти життьову реальну підставу для позитивного типа. Не потребуємо фантазувати. Багато матеріялу можна вібрати по таборах. Мусимо створити синтетичний для всієї України тип. Мусимо дерзати.

МУР - понадпартійна організація. Всі українці повинні мати одну ідею. У МУРі нема дрібничкового внутрішнього тертя. Не час тепер на дрібничкові суперечки. Хотілося б, щоб ми вилізли з романтичного стану. Не до романтики тепер. Ми стоїмо перед бути чи не бути! Може н а с знищать, але наше с л о в о не знищать, воно не вмре, воно дасть нам можливість воскреснути й за 300 років /як було це в Ірляндії/. Наш Шевченко розкаже правду майбутнім поколінням, і їхня душа заговорить.

30.червня Улас Самчук виголосив в Ульмі доповідь про Івана Франка.

Думки і інтенції, до болю виразно і до пересади переконливо висловлені Іваном Франком, до наших днів не знаходять відповідної інтерпретації, Франка зводять до чогось "гошпитального", тоді як він писав:

Сучасна пісня - не перина,
Не гошпитальнеє лежання...
А вся вогонь, і вся тривога,
Вся боротьба і вся дорога,
Шукання, дослід і погоні
До мет, що мчать на небосклоні.

Те, що було для Франка таким шуканням істин і великих мет, що "мчать на небосклоні" історії, для нас і досі видається тільки виявом національних чи соціяльних змагань Франка в стилі провінційної "Просвіти".

Не слід Франка трактувати як реґіональний додаток до культу Тараса Шевченка. Народжений у добу найбільшого розвитку людського інтелекту нашого континенту, Франко ввесь свій хист присвятив на те, щоб розбуркати й розбудити нашу національну провінцію, щоб вона сприйняла й засвоїла свою добу. Його боротьба з власним громадянством була боротьбою двох різних людських типів, двох людських природ. Це була боротьба людини, що бачила, розуміла й

творила, і людини, що була провінціяльно обмежена, глуха й сліпа на всі прояви великого і творчого процесу навколо себе. І своєю перекладацькою працею Франко намагався вкласти в голови й душі своїх земляків ті фавстівські категорії, які рухали Европу вже в ті часи.

З'ЇЗД І УСТАНОВЧІ ЗБОРИ ОБ'ЄДНАННЯ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИК

25-26 квітня ц.р. в таборі Карльсфельд коло Мюнхену відбулися З'їзд і Установчі збори Об'єднання Українських Музик/ОУМ/. Прибули представники музик з усієї американської зони /Франкфурт, Фюссен, Кемптен, Реґенсбурґ, Мюнхен, Інґольштадт, Авґсбурґ, Байройт, Кавфбойрен, Верісгофен, Майнц-Кастель, Ноймаркт, Швайнфурт, Ульм та ін./, разом коло 50 осіб. Збори відкрив голова Ініціятивної групи д-р В. Витвицький. Він же виголосив і першу доповідь на тему "Наші завдання". Доповідь уміщено в цьому збірнику повністю.

Другу доповідь на організаційні теми прочитав д-р З. Лисько. Він подав короткий історичний нарис організаційної праці музик. Українські музики використовували в різні часи ті організаційні форми, які тоді були можливі. У 17-18 ст. музики купчилися при наших Братствах /головне у Львові/, при дворах українських маґнатів /напр., гетьмана Розумовського/, при київській Академії тощо. На переломі 18-19 ст. керівним музичним центром стала святоюрська катедра у Львові, де існував великий професійний хор і симфонічна оркестра. Згодом музичний осередок переноситься до Перемишля . Там при єпископському хорі й музичній школі організуються до творчої роботи всі найвидатніші таланти Галичини. В 1860 роках таким організаційним центром став український професійний театр "Руської Бесіди", що стимулював також творчість наших композиторів. Чимале значення мали й західньоукраїнські співочі товариства "Бояни". Нарешті 1903 р. у Львові засновується Музичне Товариство ім. М. Лисенка, що в ньому крім менш і більш талановитих аматорів, гуртуються також усі кваліфіковані музики-професіонали. Число останніх зростає з року в рік, вони пропаґують нове розуміння мистецтва, нові технічні досягнення й нові шляхи розвитку. 1935 р. засновується вже Союз Українських Професійних Музик / СУПРОМ/, що його першим головою став Н. Нижанківський, а другим і останнім В. Барвінський.

Музики Центральної і Східньої України гуртувалися довгий час тільки при церквах, школах, театральних трупах тощо. В 1918-1919 рр. могутнім музичним центром став Національний Хор у Києві, що в творчій роботі скупчив коло себе таких велетнів, як М. Леонтович, Я. Степенко, Ол. Кошиць. В УССР існувало спочатку Товариство ім. Леонтовича, потім його переорганізовано у Всеукраїнське Товариство Революційних Музик /ВУТОРМ/. Але проти нього висувалися все нові , більш офіційні організації, як Асоціяція Революційних Композиторів України /АРКУ/ і, нарешті, 1929 р. - Асоціяція Пролетарських Музик України /АПМУ/, що відіграла в цілому підсовєтському музичному житті дуже неґативну ролю. Одночасно з цими організаціями існувала ще професійна спілка робітників мистецтва, куди належали й музики. Українські музики, що опинилися на еміґрації в Німеччині, гостро від-

чувають потребу єдиної музичної організації, що стимулювала б творчість і боролася б за підвищення наших мистецьких ідеалів. У сучасних умовах ця організація буде вільна від національного тиску, зате матиме великі інші труднощі, передусім ті, що випливають з ро порошености , економічної залежности своїх членів. Далі доповідач прочитав проєкт статуту ОУМ.

Третя доповідь - проф.А.Оленського - не відбулася з технічних причин.

Далі виступили з теплими привітаннями й побажаннями представники братніх мистецьких організацій. Людмила Коваленко говорила від Центрального представництва української еміграції. Ю.Шерех виголосив коротку промову з привітанням від МУРу. Володимир Блавацький, що очолював цілу делеґацію ОМУСу, вітав з'їзд від цієї організації , підкресливши її бажання тісно співпрацювати з музиками . Після інших привітань перше засідання закрито, а учасники від'їхали до Мюнхену на концерт мюнхенської філармонії, де виконувано 2 симфонію Малера.

На наступному засіданні була проведена жвава дискусія над доповідями минулого дня і над поодинокими параграфами статуту, який дає змогу згуртовувати в об'єднанні не тільки професійні сили в вужчому значенні, але й численні хорові та оркестрові кола напівпрофесійних музик, для яких створено інститут т.зв.кандидатів. З деякими поправками статут прийнято одноголосно. Після того відбулися вибори Управи. Головою ОУМ вибрано д-ра В. Витвицького, заступником - А.Оленського, головою композиторсько-музикознавчої секції д-ра З.Лиська, головою виконавської секції - М.Божика, педагогічної - П.Мартиненка, секретарем Р.Савицького, скарбником В.П'юрка, кандидатами Д.Йоху та І.Поваляєчка. До Ревізійної комісії ввійшли Голинська, Черних, Ольховий, Цісик, Антонович.

Учасники з'їзду ОУМ прийняли постанови, що закликають -

усіх українських музик дбати за високий рівень музичних імпрез і виступів, зберігати національний характер нашого музичного життя у всіх його проявах; зокрема піклуватися творчістю сучасних українських композиторів. -

українські установи - сприяти розвиткові нашого музичного життя й допускати тільки доброякісні виступи і імпрези. -

Постанови підкреслюють - потребу піднести творчу працю всіх ділянок, у тому церковної музики, а також пісень для вжитку широких, нешколених гуртків, нарешті - творів дитячої музичної літератури.-

потребу створити музичний театр, що з'єднав би музичні сили різних жанрів. У цій ділянці ОУМ готове до співпраці з ОМУСом.

З'їзд звернувся до редакцій усіх українських часописів з закликом надавати більшої ваги якості музичних рецензій, дописів, статтів тощо і виразно розмежувати інформаційні повідомлення від рецензій. Ці останні повин-

ні давати тільки музики-фахівці. З'їзд звернувся з закликом до інших мистецьких організацій - письменницьких, театральних, малярських тощо - створити разом з науковими працівниками спільний Союз діячів української культури.

Після вичерпання офіційної частини З'їзд заслухав виклад д-ра З.Лиська на тему "Давність українських народних пісень". Свої тези автор ґрунтує на дослідженому матеріялі обрядових пісень, головне колядок і щедрівок, що розвинулися з первісних магічних заклинань примітивної людини. Обидва складники цих пісень - текст і музика - не зв'язані в нероздільну єдність і хронологічно не одночасні. Здебільшого тексти бувають новіші, музика давніша, і вони з'єднуються в вокальну пісню досить механічно. На підставі аналізи найдавнішої пісенної тематики текстів можна з великою правдоподібністю прийняти, що добою розквіту цього хліборобсько-дружинного жанру були 7-8.ст. нашої ери, коли під захистом Хозарської держави в чорноморських степах запанував розмірний спокій і розвинулося інтенсивне хліборобство. Натомість музика колядок і щедрівок виявляє багато архаїчніші прикмети. На підставі мелодичної, ритмічної й формової структури цих пісень можна виявити кілька музично-стилістичних їх типів, які правлять водночас за основу для більш-менш докладної їх хронологізації. Найбільшою архаїчністю дихають пісні, що їхня мелодика обмежується на двох-трьох тонах в обсязі секунди або терції, а з формового погляду вони становлять собою коротенькі повторні мотиви. Така структура притаманна найпримітивнішим, першим стадіям музичної культури людства взагалі. Дальша група щедрівок, що має виразний тетрахордовий склад, теоретично дуже наближається до античної грецької музики, а час її постання можна віднести гіпотетично до індоевропейської спільноти. Наявність пентатонічних мелодій пояснюється культурними впливами східньоазійських монгольських орд, що в добу мандрівки народів час від часу заливали Европу, - передусім гунів і аварів. Мелодичні скоки на збільшені секунди - характеристична риса музики тюркських народів, а їх наявність в українських піснях пояснюється печенізько-половецькими впливами 10-13 ст. Натомість українські лади /міксолідійський, дорійський і ін./ - це витвір українського середньовіччя, 15-16 ст. Поки що неможливо встановити, чи це самостійний вицвіт української культури, чи наслідок впливів західньо-европейських церковних ладів або візантійських "їх"-ів. Нарешті найновіший шар колядок і щедрівок має структуру новітнього мажор-мінору і форму, розвинену до двореченевого періоду. Кількісно ця група дуже мала.

Усі ці стилі виступають у піснях не завжди в чистому вигляді; часто вони між собою перемішуються, через що в багатьох випадках музика народних пісень має еклектичний характер. Але це еклектика не механічна, а позитивно-творча, бо стилістичні особливості різних хронологічних епох переформовані й з'єднані в ній у гармонійну мистецьку цілість. З цього погляду українські народні пісні дійсно являються відбиттям цілого історичного й передісторичного життя народу.

Після дискусії З'їзд закрито.

ЗАСНУВАННЯ КУРАТОРІЇ В СПРАВАХ СЦЕНИ І ЕСТРАДИ. При Відділі культури і освіти ЦПУЕ закладено Кураторію в справах сцени і естради. Основні її завдання зформульовано так: консолідувати всі мистецькі сили сцени і естради всіх напрямів і угруповань; керувати працею всіх труп, гуртків і окремих виконавців з погляду національної доцільности й громадської моральної гігієни; вимагати, щоб мистецтво сприяло національному усвідомленню на еміґрації, стиранню відмінностей між еміґрацією з різних частин українських земель, піднесенню морального рівня мас; підносити художній рівень імпрез.

Кураторія переглядатиме репертуар наших театрів, ансаблів і хорів, рекомендуватиме до виконання драматичні й музичні твори всіх форм, виключатиме з репертуару твори, що можуть шкідливо впливати на еміґрантські маси.

Кураторія складається з трьох членів, запрошених Відділом культури і освіти ЦПУЕ і трьох представників ОМУСу. Головою Кураторії - з уряду є керівник Відділу культури й освіти, його заступником є референт літератури й мистецтва при Відділі. Кураторія вже проводить реєстрацію театрів та інших ансамблів і їхнього репертуару.

ПИСЬМЕННИЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ З'ЇЗД. На конференції МУРу в Авґсбурзі виринуло питання дитячої літератури, ролі і її завдань. Тоді постала думка про окрему конференцію власне для справ дитячої літератури та й об'єднання її творців.

Думку зреалізувала Спілка Письменників і Журналістів у Карльсфельді б.Мюнхену, скликуючи в себе, в порозумінні з Правлінням МУРу 26. і 27.березня 1946 р., письменницько-педагогічний з'їзд.

З'їзд відкрив голова місцевої СУПЖ д-р Степан Баран. Глибоко змістовна вступна промова цього чолового громадянина-діяча і тонкого знавця й живого свідка розвоєвого шляху Галицької Землі ще від часів Франка, була, з одного боку, історичним підсумком, з другого боку, наміченням завдань на найближчий час у ділянці нашої дитячої літератури.

Д-р Степан Баран: відкриття. Сучасне наше еміґраційне життя,- говорив д-р С.Баран - незалежно від усеї його пливкости, викликає потребу організації і організованої праці, і це його позитивний об'яв. Так і тут, у таких "нормально ненормальних" умовинах ми не тільки не відриваємось від усього того, що ми, як національна спільнота, створили, але й далі творимо.

Сьогоднішній з'їзд присвячений ділянці, що в нових еміґраційних умовах і в умовах нашої загальної дійсности набирає виняткової, куди більшої, як коли-небудь в інший час, ваги,- присвячений справам наймолодшого покоління - дітям.

Світ дитини - світ уяви. Дитина не живе в трьох вимірах, вона живе і в четвертьому вимірі, - в світі фантазії. І, власне, в тому світі творяться основи майбутнього громадянина; все, що існує в цьому світі впливає, а то й

формує майбутній характер, навіть призначення цього громадянина. З цього погляду психологія дитини цілковито інша від психології дорослої людини і вимагає окремої уваги і психолога, і педагога і п и с ь м е н н и к а.

Доба українського національного відродження приносить самозрозуміло і зацікавлення дитиною, - справою її виховання і справою дитячої літератури. В галицькій "Зорі" та у інших виданнях з'являються статті, присвячені дитині, є навіть окремі, правда, дуже малі і скупі, кутки для дітей. У ділянці дитячої літератури почав і невтомно продовжував в умовах царського режиму свою працю Борис Грінченко, не зважаючи на указ 1876 р. і не зважаючи на окремий указ з 1895 р. з забороною друкувати власне дитячі книжки українською мовою. Але справжньою історичною подією стала щойно поява в Галичині в 1890 р. двотижневика для дітей й молоді п.н. "Дзвінок". Тодішні та й досі найвизначніші наші письменники, - Франко, Коцюбинський, Леся Українка присвячують свою творчість також дітям, вокрема Франко присвятив їм /на сторінках "Дзвінка"/ велику частину своєї творчости. З того часу наша дитяча література постійно збагачується й розвивається також із розвитком виховання, бо обидві ця ділянки між собою нерозлучно поєднані.

"Дзвінок" за час свого 25-літнього існування і діяння в Галичині і в Центральній і Східній Україні, куди він діставався всупереч заборонам московської цензури, виховав те молоде покоління, що ввійшло в добу першої світової війни і творило головне Чин і відтак Легенду 1-ого Листопада. На Центральних же і Східніх Землях, це покоління, виховуване "Молодою Україною", журналом для молоді й дітей, що його від 1905 р. стала видавати Олена Пчілка, дало героїв великої Революції 1917 р., героїв Крут і Базару. Отак дитяча й юнацька література була тим цінним співчинником, що з малої дитини, з отого суспільного ембріону, вирощував суспільну одиницю і носія та борця за здійснення національної ідеї.

Отака роля дитячої літератури, не згадуючи про самозрозумілі її завдання в ділянці етичного й естетичного літературно мистецького виховання, - отака роля цієї літератури і сьогодні. А властиво ця її роля сьогодні куди більша і куди важча, бо йде про українську дитину не в рідному світі, не на рідній землі, а на чужині.

В сьогоднішньому з'їзді беруть участь не тільки творці слова, але й педагоги та психологи. Це, очевидно, не випадок. У нас література була завжди і мусить далі бути національним педагогом у найширшому розумінні цього слова. Педагог-критик базує свою виховну роботу - вирощування людини - на тому світі краси і правди, що його дає мистець слова, а психолог дає дослідно-наукову підбудову, - розкриває духовий світ дитини і письменникові й педагогові. Тут окрема роля українського етнопсихолога, що має збагнути й з'ясувати духовість рідної нації і закони цієї духовости.

Спільне творче зусилля письменника, педагога й пси-

хологa має завданням вирощувати дитину на майбутнього громадянина - члена нації, а найближче, реальне завдання цього з'їзду - дати українській дитині дитячу періодику і, головне, дитячу книжку, сповнену справжнього мистецтва, і, що сьогодні так невідмовно важливе, сповнену подиху і чару рідної землі. Того чару, що завжди буде для української дитини євшаном-зіллям, де б вона не жила поза рідним краєм, і які б сили не посягали по її душу.

На закінчення своєї промови д-р Баран передає від Управи СУПЖ побажання добрих успіхів у відповідальній праці.

Привіти. Прочитано письмові привіти з'їздові від СУПЖ в Авґсбурзі, Редакції "Нашого Життя" в Авґсбурзі. Від ЦПУЕ усний привіт склала Людмила Коваленко, від Команди СУПЕ д-р А.Фіґоль, від СУПЖ в Фюссені п. Щепель та ін.

В.Гошовський: "Українська дит. література". Передбачена програмою з'їзду перша доповідь "Ідея життя" відпала, бо рукопис її доручено щойно вчора. Одначе вона буде друкована в матеріялах з'їзду. Доповідь про українську дитячу літературу виголосив В.Гошовський. На тлі зв'язного перегляду наших досягнень у цій ділянці, з рядом інтересних, маловідомих моментів /як от напр. про Марка Вовчка, як авторку саме творів для дітей, про її "Марусю", що за час від 1875 до 78 р. мала 34 /!/ видання французькою мовою, про працю письменниці в французькому дитячому журналі, що його редаґував Жюль Верн/ і зокрема інтересною оцінкою української казки як виявом героїчної стихії, яка з різних причин не змогла оформитись досі в героїчному епосі, і яка з цього погляду жде на свого великого автора, - на цьому тлі доповідач висунув своє основне гасло " бій за українську людину", як основоположну цінність. На фронті цього бою генеральним штабом і полковсдцями доповідач хоче бачити саме творців українського слова.

"Столітній український похід - рахуючи від недавнього 100-ліття "Кобзаря" і теперішнього 100-ліття "Заповіту" - цей похід позначений дороговказами-таблицями, що на них заповіді-закони. Закони, що їх подиктував власне геній Шевченка, а за ним Леся Українка і Франко. Один з основоположних законів - Шевченкове "Посланіє", в якому поет, об'явивши у к р а ї н с ь к у п р а в д у, шукає-кличе на розпуттях велелюдних носія і реалізатора цієї правди, шукає у к р а ї н с ь к о ї л ю д и н и. Отак сто років Шевченкового слова-об'явлення це сто років змагу-бою за українську людину як основну цінність, що без неї не бути ні українському світові, ні його походові.

Чи однак у світлі філософії мистецтва і літературної критики можна зважуватись на таке, здавалось би, дуже звужене зіставлення: література і, скажім коротко, національна педагогіка? Нам зайво розглядати тут широко це питання; нам досить ствердити незаперечну правду, що література, власне, українська література - духовий провідник і учитель нації від "Посланія" по сьогодні."

Оце ствердження, обґрунтоване доповідачем також прикладом Франка, який шляхом від р і д н о г о слова в байках для дітей до "п р о р о ц ь к о г о" слова в "Мойсеї", зверненому власне до дітей, веде свій бій за українську людину - оце ствердження дало зміст кінцевому закликові доповіді:

"Хай слово українське, сповнене чару, краси й найвищого мистецтва і сповнене українського патосу, хай це слово відкриває і об'являє українську Істину цим душам, що не заторкнені ще отрутою чужих лжепророків, хай об'являє її сонячним, непорочним душам українських дітей і українського юнацтва; хай це слово раз назавжди зачарує-полонить ці незаймані ще душі і хай запалить в них вже з самого малечку невгасний святий вогонь - огонь української Істини. Письменники- творці українського слова на фронт бою за українську людину, на фронт бою за душу української дитини - оце гасло і заповіт сьогоднішнього нашого з'їзду і наших нарад".

Після доповіді і перерви голова з'їзду привітав Катрю Гриневичеву, яка саме з'явилася в залі. Письменниці-сеніорці, редакторці "Дзвінка" в рр. 1909-1911, присутні зробили гарячу овацію і вибрали почесним головою з'їзду.

Д-р О. Кульчицький: "Казка в світовідчуванні дитини".

Доповідь друкується в цьому збірнику МУРу. Вона закінчила перший день з'їзду. Ввечорі відбулося читання авторами творів для дітей.

Другий день з'їзду почався під проводом Б. Гошовського.

К. Гриневичева: "Моя праця в Дзвінку".

Слово взяла письменниця К. Гриневичева. Її спогади про редагування "Дзвінка" і цінні думки про дитячу літературу, до того виголошені в прекрасній формі, справили глибоке враження. Письменниця перебрала редагування "Дзвінка" 1909 р. від К. Малицької, яка тоді переїздила на Буковину, залишаючи по собі, як і її попередник, основник "Дзвінка" проф. В. Шухевич, добру славу. Славу і педагога, і громадянської діячки і дитячої письменниці і перекладачки дитячої літератури, в тому чи не першого в Галичині "Робінзона" Дефо. Отож, не легко було перебирати по ній спадщину. 1/ "Чи знаєте, - говорила письменниця, - чому в сирітських домах умирає стільки дітей? Ні голод, ні недоживлення, а ні щось інше, а брак любови, брак тепла заганяє їх у могилу". Без любови немає теж творчости для дітей. Мертвою, без любови творчістю заганяємо в могилу дитячі душі. Власне велика, любляча душа, благодатна, ясна, далі ж розум високий, глибоке знання і жива поетична уява - фантазія- ось що потрібне дитячому письменникові. Ним зробитись не можна - ним треба народитись. Дитячий письменник - покликання, Богом дане. Писати для дітей - священна служба, що до неї треба вкладати ризи на себе.

Від поняття дитячої літератури невідлучна к а з к а. Всі, що ще й сьогодні хочуть вести війну проти неї, не [illegible]

1/ [illegible] редактором [illegible] від 1912 до вибуху війни був проф. І. Крип'якевич. Прим. ред.

позбавлені чарівного в житті. Людство без казки було б духово мертвим. Сьогодні казка ще потрібніша, - чи не єдина вона дає змогу бути не в нашому сучасному світі зла й ненависти, а в світі чару й краси, дарма, що нереальному. Не маємо права збіднювати до краю наших дітей і позбавляти їх чару казки. Та це й неможливе, бо дитина - це казка, а казка - дитина. Вони невідлучні. При казці мусимо пам'ятати зокрема про те, щоб не давати в ній елементу страху. Ми і так аж надто гонені потворною чарівницею страху. Поруч казки, чи й укупі з нею, стає п р и р о д а, що нерозлучно зв'язана з нашою душею. Пригадаймо, що дерева в понятті народу були святі, а тварини - Божі створіння, що часто сповняють окремі місії-посланництва. Культ матері-землі і природи - святий в українському світі. В дитячій літературі - йому, поруч казки, першенство. Близька природа в житті дитини і тоді, коли місце казки заступає п р и р о д а. Тут потрібна пригодницька повість і історичні оповідання, що родили б нових лицарів нашої Батьківщини. Зворот до природи - зворот до Бога, до Христа: "Я є Правда і дорога життя". І на цю дорогу життя має і мусить вести наша дитяча література.

Колись не було в нас з'їздів педагогів, тим більше дитячих письменників. Їх і було обмаль. Письменниці доводилося здебільша самій прясти нитку, а великою моральною піддержкою був постійний зв'язок-листування з ентузіясткою дитячої літератури Оленою Пчілкою, далі співпраця такої постаті, як Іван Липа, а нагородою - хочби найкращі "любовні" листи малого Юрія Липи - читача "Дзвінка" до письменниці, де кожна буква адреси була іншим кольором, а ім'я і прізвище - золотим.

Дальша доповідь відбулася на тлі численних ілюстрацій дитячих книжок, що були розвішені на стінах. Були тут численні гравюри-оригінали О.Судомори, Е.Козака, М. Жеваго та відбитки Ю.Вовка, Г.Мазепи і ін. Крім того, ряд дитячих рисунків - від перших років життя вгору. Декоративною була картина мистця Булавицького на чоловій стіні - українські діти з матір'ю над книжкою на тлі українського села. На тлі цієї невеликої, але дуже цінної, головне гравюрами Судомори, мистецької виставки, виголосив мистець-маляр Б.Стебельський доповідь про ілюстрування дит. книжки.

Б.Стебельський: "Ілюстрація дит. книжки".

"Проти себе стають два світи, що хочуть зблизитися: дитина, полонена багатством форм, звуків, кольорів, речей, істот та дії цілого в поодинокому, яка хоче все це збагнути, упрощуючи все до одного, живе життям від внутрішнього до зовнішнього, і другий світ - мистець, поет, чи маляр, що, пізнавши зовнішні форми - суті природи, з зовнішніх форм іде до внутрішньої їх істоти." Треба познайомитися з творчістю і розвитком дитини-мистця і, з другого боку, з розвитком і творчістю мистця-дозрілої людини і щойно тоді говорити про відносини одного світу до другого. Доповідач з'ясував чотири періоди творчости дитини - від ритмічно нескоординованих рухів рисунку через період символів, до періоду шаблону, "фотографічного реалізму", після якого наступає перелім: або серйозне вивчання зовнішнього світу природи, академічне мистецтво, або обірвання інтересу до образотворчого мис-

тецтва у людини, що наслідувати зовнішніх форм не вміє, а далі не розвивається. Коли ж наступає дальший розвиток образотворчого чуття - то тут уже має слово мистець. В ньому наступають три періоди: вивчання, розуміння, творення.

"У результаті аналізи цих двох світів слід нам знайти спосіб, як мистецьки вирощувати малі індивідуальності, не роняючи ні одного пелюстка їхньої свіжости обсервації, простоти почування, глибини уяви, легкости володіти символами, де абстрактність уяви дає їм перевагу в проблемах кольористики, композиції, експресії вислову. Вони - діти - беруть життя простіше, більше інстинктом.

Дорослі за формами завченими, дозволеними та недозволеними, прийнятими та непристойними, корисними та некорисними, безпечними та небезпечними, втрачають критерій дійсности, правдивости, а то й щирости. Через те вони сприймають життя "складніше", але не глибше. Вони тому поверховіші в переживаннях гарного й доброго. Тут і зміст Христових слів: "Будьте, як діти". Народне мистецтво - це посередня ланка між творчістю дитини і дозрілого мистця. Воно має крім спільного примітивізму, спрощених форм вислову ще й індивідуальну національну типовість, що не завжди її знаходять дозрілі мистці".

Тут і приходить конкретна тема: як ставляться наші мистці-ілюстратори до дитячої літератури? Який контакт нав'язано між цими друзями - ентузіястами фарби і форми, - між дітьми і мистцями? Чи вони розуміють одні одних?

"Ціле чвертьстоліття нашої доби - це шукання якнайпростіших форм виявити індивідуальність понять. Відтворювання, точне поновне наслідування природи дізнало удару та своєї загибелі в таких мистецьких напрямах, як кубізм, експресіонізм, надреалізм та примітивізм. Це почалося від імпресіонізму, коли об'єктивне заступлено суб'єктивним. Зрозуміти об'єктивний світ у суб'єктивному його сприйманні та переживанні й творчості дитини та достосуватися до цього світовідчування - оце напрямні для мистця.

Ґоґен, співець примітиву Таїті, Пікассо та експресіоністи-конструктори композиції площ, шукачі конструктивних елементів форми - це шлях пройдений від примітивів Руссо до реалізму нової речевости. На тлі цього процесу виступають постаті нашої дитячої ілюстрації. Це три групи, що заступають три різні школи. Можна їх ділити за різними впливами, але куди більше вони об'єднуються, виступаючи як репрезентанти одної спільної культури. Ідеалістична українська культура змусила їх бути суб'єктивістами, себто "лівими" в формальному мистецькому розумінні.

Відроджена українська держава 17. і 18. років була водночас відродженням української духовости. Такі появи, як Нарбут, Бойчук, Архипенко та Судомора це така несподіванка, як для народів світу виступ українського народу на політичному обрії. Поруч найбільшої постаті української дитячої ілюстрації, О. Судомори стоять П. Лапин і Ю. Вовк. Ця трійця виростає з глибин традиції національної культури, нав'язує вміло до народного мистецтва орнаменту та архітектури, а мистецькими формами міцно зв'язує

глибокий типово український ідеалізований реалізм рисунку з декоративною і досконалою в композиції кольористикою площі. "Війна грибів з жуками", "Дзелень-бом", "Прибадашки" - це ілюстраційні перлини, що без них не можна уявити собі Судомори, а без Судомори повного обличчя української ілюстраційної графіки. Народність його творчости дає йому безпосередній доступ до дитячого світосприймання, а національна форма його мистецтва робить його в цій ділянці найкращим і найбільшим репрезентантом нашої культури.

П.Лапин у"Лисичка, котик і півник", "Мати-коза", Ю. Вовк у "Царевич Яків", "Царенко і змій" і "Казка про морського царя і його дочок" становлять разом із Судомороюю трійцю мистців, що створюють цікаву синтезу драматизму українського барокко візантійського ідеалізму з народним примітивізмом . Всі ці елементи ставлять українську ілюстрацію між великими культурами Індії, Ірану, Туркестану, з одного боку, та західніх народів Европи з другого. Ці самі цікви характеризують українське малярство у цілому,і це відповідає не так культурним впливам цих центрів, як радше вияв характеру українського типа, що в мистецтві знаходить свій духовий вислів, створюючи новий центр чорноморської культури".

~~Дальший хід доповіді~~ - це відзначення мистців, що присвячували свою творчість дитячій книжці, як О.Кульчицька, О.Курилас, Манастирський батько і ін. в минулому та мистців нової ґенерації, як Манастирський син, Б. Баляс, М.Левицький. Ця молода ґенерація при всіх своїх прикметах має перед собою завдання: нав'язати остаточно до джерел і духу культури, що створила Нарбута й Судомору.З цього погляду окрему позицію займає Галина Мазепа,що вихована на зразках зах.- европейського, вужче французького мистецтва, не лише зберегла, подібно як Павло Ковжун, - ілюстратор байок Франка - свою типовість, але,виходячи з кубістичних настанов ілюстративного "пуризму", зійшлась, як і Ковжун, на тих самих основах національної форми, що Судомора, Вовк, Лапин. Вони ближчі собі,як усі інші мистці польського, німецького чи російського виховання. Цікавою появою була Галина Липа, що виступила з ілюстраціями дитячого світу на виставці образотворчого мистецтва 1944 р. у Львові.

Окреме, теж своєрідне становище займає Едвард Козак. Його прізвище - одне з найпопулярніших у дитячій ілюстрації. "Лис Микита" І.Франка, букварі, шкільні підручники, казки, дитячі журнали, ілюстрації до власних гумористичних текстів, - все це тло, що на ньому виріс "українсь.-кий Буш" як про нього висловився В.Гошовський. Глибокий гумор не є його єдиною прикметою. Сильний у рисунку, він живо реаґує на всі прояви української та чужинної графіки. Шукає собі одного з кращих місць в українській ілюстрації. Кінцеві слова доповіді звертають увагу на величезну ролю мистця-графіка, що вкупі з мистцем слова несе відповідальність за формування душі, формування за зразками, властивими і типовими тій самій душі, що спільна мистцеві і дитині, створює той клімат, що в ньому росте,

потужніє характер і самосвідомість національної спільноти."

І. Гошовська: Основні заповіді творчости для дітей наймолодшого віку.

Доповідь на цю тему заслухали присутні з правдивим інтересом. Ряд власних спостережень і спостережень чужих дослідників - головно К. Чуковського і С.Брієн - англійської дитячої письменниці про дитячу літературну творчість, як базу письменницької творчости для дітей - ці спостереження дали присутнім молодим письменникам багато цінного матеріялу-знання світу наймолодших дітей і їх цікавого та дуже своєрідного мовно-літературного світу.

Доповненням доповіді була стаття Б.Грінченка про літературу для дітей старшого віку, вміщена в галицькому "Учителі" 1892 р. чи не єдина в нас літературно-критична стаття про дитячу літературу, коли не рахувати численних статтей у радянських виданнях, яку прочитала А.Стебельська. Доповідь і стаття будуть друковані в матеріялах з'їзду.

В.Дороженко. Доповідь Б.Гошовського - перший у нас огляд нашої дитячої літератури. Робота не легка, зокрема на еміґрації, без будь-яких джерел. А втім і джерел обмаль. Ні бібліографії наших дитячих видань /вона готувалась на Сов.Україні, але ще за часу т. зв. українізації, автори так і не закінчили свого діла, бо бібліографія не з'явилася, а доля авторів така, як і багатьох інших працівників української культури. Прим.ред./, ні взагалі жадних літературно-критичних праць /коли не рахувати спроб на Сов.Україні, - як "Художня література для дітей - хрестоматія для педшкіл" Вид. "Рад.Школа" 1940 і "Педагогічна спадщина з питань дитячого читання" Вид. "Рад.Школа" 1941. Прим.ред./ В ділянці дитячої книжки ми маємо ряд поважних робітників, з яких згадати б Юрія Сірого, проф. Кукурудзу на Карп.Україні, таку призабуту, але цікаву появу в дитячій літературі, як Ґасенко і ряд інших. Брак серйозного ставлення до дитячої літератури і письменницького й літературознавчого світу зводив усю справу на манівці, і тому не раз цікаві прояви в цій ділянці пропадали безслідно, без відгуку. Це й є причиною, що й такий важливий фактор дитячої книжки, як ілюстрація, не завжди вважається за гідне поле для творчого вияву мистців. І наслідок браку мистецького виховання змалку приходить якщо не нехтування то байдуже ставлення до мистецтва загалу громадянства.

Шепель. Говорить про способи, що допомагають зрозуміти душу дитини; зокрема важить зрозуміти психіку первісної людини. Жаліє, що на з'їзд не прибули композитори. Перед ними завдання творити дитячу пісню, - продовжувати традиції великого Лисенка, який досі самотній із своїми дитячими операми. Пісня в сьогоднішньому вихованні грає незвичайно важливу ролю, тим більшу ролю мусить грати в нашому вихованні. З музикою зв'язується

справа балету, що в дитячому житті грає таку велику ролю. Обидві ці ділянки треба мати на увазі.

Л.Полтава. Подає кілька завваг про дитячий світ і про правила писання для дітей. При тому подає, що К.Чуковський, визначний російський дитячий письменник і літературознавець признавався, що він "тоже малорос", до того козацького роду...

Пополудні провід обняв письменник О.Варавва. Складено переданий усно привіт з'їздові від МУРу. Продовжується дискусія.

І.Коровицький. Творчість для дітей сьогодні - дуже важна справа. Сьогоднішні проблеми відбирають нам чар життя. Без ч а р і в н о г о немає справжньої дитячої літератури. Коли не буде змоги перебороти вантажу сучасної дійсности, треба тимбільше засвоїти казки інших народів. Наші діти їх майже не знають. Франко частково прищепив байки, світова казка в нас невідома. Світ чарівного дає театр. Момент руху, світла і барви - першорядні чинники в світі дитини. Наш театр мусить уже зрозуміти, що будувати театральне мистецтво треба від основ - тому справа дитячого театру - це найближче завдання ОМУСу.

Л.Коваленко. Одна з передумов правильного ходу справи дитячої літератури це не легковаження, не зневага, а повага до дітей. Це мусять зрозуміти письменники. Треба знати дитячий світ. Це справа не проста. Тут може багато допомогти звернення-анкета до батьків збирати спостереження про розумовий і мовно-літературний розвиток дітей, - про дитячу творчість, як це й робив Чуковський. Занедбана в нас ділянка живого слова для дітей. Треба подбати про вишкіл мистецьких розповідачів дитячої літератури - це важливе зокрема тепер, коли бракує дитячої книжки.

Н.Щербина. Тематика творчости для дітей - була в нас здебільша - однобічна - сільська. Треба звернутись до сучасних тем - головне їх джерело - місто.

С.Конрад. Дитяча література - складова частина проблеми виховання. За появу кожної дитячої книжечки мусить хтось нести відповідальність. Слід створити комісію з письменників, критиків і педагогів для оцінки рукописів, що готуються до друку.

Андруховичева. З'ясовує ряд питань про дитячий театр. Підкреслює, що йдеться тут про гру мистців сцени для дітей а не самих дітей. У нас репертуар дитячого театру дуже слабкий. Це дуже важливе й вдячне поле праці для письменників.

Самотулка. Дитяча література пов'язується з вихованням. Принципи виховання в нас і досі нез'ясовані. Без цього важко бути і письменникові. Треба заініціювати і в цій ділянці роботу.

А. Стебельська. Дитяча література мусить мати на увазі і реальні щоденні потреби, що їх висувають між іншими дитячий садок і мати. Тут потрібний хочби ряд віршів про щоденні, прості, але не менш важливі в вихованні справи: особисту гігієну, поведінку дитини і т.п. Короткі, вивчені дитиною дворядкові вірші грають часто вирішальну ролю в вихованні. І про цю роботу чисто практичну, на потребу дня - мусять звернути пильну увагу письменники.

Підсумок з нарад з'їзду і голосів дискусії дав Б. Гошовський. Стверджує з радістю, що з'їзд об'єднав кільтка генерацій для спільної справи: К.Гриневичева - представник доби "Дзвінка", Е.Козак - доби Визвольних Змагань, а поруч них літературний молодняк, що з повною серйозністю, повагою і зрозумінням ставиться до справи дитячої літератури, власне як літератури. Доповіді і дискусія принесли навіть надсподівано багато цінних думок. З'їзд, перший у нас цього роду, і треба вірити, принесе повну зміну у цій ділянці нашої літератури, що досі все ще нехтувана і недоцінена.

Головний хід думок кінцевого слова Б.Гошовського і його доповіді буде друкований в матеріялах з'їзду.

Організаційні і виховні справи. По закінченні дискусії голос забирає І.Коровицький. Вважає, що тривким наслідком з'їзду мусить бути об'єднання працівників дитячої літератури. Вносить проєкт статуту такого об'єднання, опрацьований Людмилою Коваленко і ним. По прочитанні з'їзд приймає статут Об'єднання Працівників Дитячої Літератури ім.Леонида Глібова, в скороченні ОПДЛ. Оголошено перерву, щоб присутні подали свої заяви про вступ в члени. Із вписаних до списку присутніх, подало заяви з характеристикою своєї праці - 35 осіб.

Далі переведено вибори Управи Об'єднання і Контрольної Комісії. І до Управи і до КК ввійшли члени МУРу. Про видавничі справи говорить О.Варавва. Він уважає, що в цьому головне завдання має новообрана Управа. Справу видавничу треба наладнати якнайскоріше і поставити її зразу на такому рівні, щоб унеможливити всяким спекулянтам годувати халтурою наших дітей. А.Полтава вважає, що українське видавництво в Реґенсбурзі не відмовить ОПДЛ друкувати книжечки головно для наймолодших дітей, бо має відповідні для цього черенки. К.Кандибова з'ясовує, що можливості і пляни видавання дитячої літератури є в Ульмі. М.Григоріїв пропонує, щоб видання зпоза Спілки, що матимуть відповідну вартість, одержували апробату ОПДЛ вже на книжці. Ред.Заремба вважає, що члени ОПДЛ повинні працювати тільки в виданнях ОПДЛ, або в виданнях ним заапробованих. Для того треба звернутися до всіх видавництв, щоб порозумілись з ОПДЛ для координації праці.

Слово одержує Резолюційна Комісія в особі Р. Завадовича. Комісія/в складі: Шепель, Заремба, Завадович/ пропонує для ухвалення текст резолюцій з'їзду. Голосу-

вання відбулося над кожною точкою резолюцій зокрема і прийнято їх одноголосно.

З'їзд закриває як голова ОПДЛ побажаннями успіхів у новій спільній праці Б.Гошовський, вносячи при тому пропозицію обрати письменницю К.Гриневичеву першим почесним членом об'єднання, що прийнято бурхливими оплесками.

Літературні вечори. У вечірніх годинах першого і другого дня з'їзду відбулося читання творів для дітей. Читали: О.Варавва, Л.Полтава, І.Манило, В.Онуфрієнко, Т.Білецька, К.Кандиба, І.Керницький, О.Стефанович, К.Вагилевич, Р.Завадович, І.Багряний.

Поезії О.Варавви, письменника, що виступив з своїми творами ще в виданнях "Союзу Визволення України" під час першої світової війни, - сповнені теплоти почуття, що таке невідмовне в творах для дітей. Образні, з доброю мовою, близькі дитячому колу заінтересувань, тематично українські - вони будуть тривким здобутком у нашій дитячій літературі.

"Байки" Манила відомі вже з його збірки - вони формою рідко підходять дітям і, мабуть, не для дітей їх автор і призначив.

Л.Полтава в своєму друкованому уже дорібку для дітей має речі вдалі, але тим разом його віршове оповідання вийшло доволі безбарвно - замало в ньому р у х у і одномалітна ритміка.

Ці самі завваги можна сказати про В.Онуфрієнка.Поет мусить надолужити мале знання дитячого світу.

Т.Білецька виступила з прозою, яка проти її казок, друкованих у "Світі Дитини" і "Малих Друзях", на жаль, дуже поступається. Розтяжність і балакучість в дитячій літературі бувають небезпечні. Чи не краще було б авторці держатись жанру її колишнього "Стривігора",де леґендарні мотиви на тлі карпатської природи подані переконливо.

(К.Кандибова в своїх казках на доброму шляху шукань.

І.Керницький, автор чи не найкращої в нас п'єси для дитячого театру "Квіт папороті" і казок, головно на народних мотивах, цим разом попав на мотив мало вдячний, так що майстерна як звичайно формою його казка тематично справила навіть прикре враження. Вона - не для дітей.

К.Вагилевич, як педагог, виступив з цікавим пізнавальним віршовим оповіданням-казкою про море і його тайни. В автора смілива фантазія, багато цікавих картин,але цілість виходить важкувата, несприйнятна. Доволі багато мовних гріхів.

О.Стефанович з одною тільки з багатьох поезією "Івасик-орлик" показав знову свою лапідарність вислову, образність і, головне, близькість до дитини.

Р.Завадович у своєму віршовому "Переполосі" дав попри блискучий і, власне, несподіваний у нього гумор таку тонку психологічну аналізу паніки-переполоху,що можна йому позаздрити. "Переполох" - цінний вклад у нашу дитячу літературу.

Поема І.Багряного "Казка про лелек та Павлика-мандрівника" поєднує в собі риси, які вказують на величезні можливості автора в ділянці творчости для дітей. Блискуча форма, будована на народних мотивах, знання дитячої психіки, вміння поєднати літературно мистецькі моменти з моментами пізнавальними /звірі в Африці/, графічність-образність, нарешті глибока любов до рідної землі оце прикмети поеми, що полоняє і уяву дитину і уяву старшого читача. А це ж передумова справжньої вартости дитячої літератури.

Резолюції з'їзду працівників дитячої літератури

Учасники письменницько-педагогічного з'їзду для справ літератури для дітей і молоді 26. і 27.березня 1946 в Карльсфельді, обговоривши всі актуальні справи, стверджують:

Стан української літератури для молоді ні якісно, ні кількісно не задовольняє великих сучасних потреб української еміґрації. Для створення відповідних умов розвитку української літератури для дітей і молоді та можливостей всебічного виховання з'їзд ухвалює:

1. Згуртувати в межах Об'єднання Працівників Дитячої Літератури ім.Леоніда Глібова письменників і всіх інших діячів мистецтва й науки, що працюють в творенні тривалих цінностей в ділянці духового й фізичного виховання молодого покоління.

2. Закликати письменників, літ.критиків, теоретиків і практиків-виховників, образотворчих мистців, композиторів, мистців сцени, танку, керівників фіз. виховання та ін. до праці над створенням високоякісних мистецьких творів для дітей і молоді, пізнавально-наукових посібників та теоретично-наукових розвідок, що сприяли б всебічному вихованню молодого покоління в дусі християнської моралі та любови до рідного краю.

3. Поборювати всі шкідливі прояви в ділянці продукції низькоякісних творів-книжок і періодиків для дітей та молоді, створивши при Об'єднанні комісію знавців, що буде оцінювати вартість творів, пропонованих до друку.

4. Закликати видавництва чи видавців, що видають чи плянують видавати журнали та книжки для дітей, юнацтва й молоді, увійти в порозуміння з Управою Об'єднання в справі координації праці.

5. Заініціювати вишкіл для розповідачів для високоякісної передачі фолькльорних і літературно-мистецьких творів українським дітям на еміґрації.

6. Звернутися до ОМУСу в справі створення театру для дітей і лялькового театру.

7. Для збирання наукового матеріялу, що допомагає вивчити розвиток психіки української дитини безпосередньо в сім'ї, звернутися з закликом до батьків і виховників записувати, за відповідними вказівками, свої спостереження над поведінкою і мовою дітей наймолодшого віку і записувати, насамперед з уст матерів-селянок, дитячий фолкльор /колискові і дитячі пісні, приказки, загадки, казки, і т.ін./

З М І С Т

- - - -

Мистецький
Український
Рух

3

Druck: Mittelbayerische Zeitung, Regensburg

ОСНОВИ

I

«...Поняття — література і літератор доходять до його (нашого громадянина) свідомости дуже непереконливо. Менш переконливо, як шматок хліба чи чутка про атомову бомбу. Тому якраз я уважаю, що треба про цю справу говорити і то в рамцях нашого суспільства, особливо нашого і особливо зрозумілою мовою» — оці слова одного з наших провідних письменників становлять ляйтмотив багатьох його виступів, та й не тільки його, а всіх, кому болить справа української літератури — хібащо тільки в іншій формі і не так безпосередньо.

І письменник говорить. Говорить «особливо зрозумілою мовою», з'ясовує, товкмачить громадянинові не що інше, а основні істини: що таке рідне слово, що таке взагалі література й культура, що таке **велика** література, яке її значення, роля, сила і т. д. і т. д. Коротко кажучи (і перефразуючи трохи Юрія Липу), зводить «бій за зрозуміння а-б-в літератури», власне, як передумову чергового і остаточного бою — бою за велику літературу.

Робиться це надзвичайно переконливо. Наш громадянин може навіть і не без психічного зрушення читає (очевидно, якщо читає) оці з трагічним звучанням запитання: «Де ті люди, те суспільство, ті органи преси, той шум, блиск, слава, матеріяльні вигоди, пам'ятники — все, що в сумі творить певну атмосферу, яка дає поживу творчим побудженням, яка мобілізує почуття і відкриває таємниці закритих у людині інстинктів?» Увесь виступ сповнений оцих просто болючих, болючо-трагічних стверджень про «брак простору духу, брак душ і сердець» у нас, і ввесь він — шукання цих душ, шукання **атмосфери**, шукання клімату, що єдино в ньому можуть проростати парості літератури чи взагалі мистецтва, зокрема — великого мистецтва.

Шукання душ, шукання клімату... І тут так і хочеться зразу спитати: чи не черговий крик у порожнечу? Чи можна думати, що хай і особливо зрозуміле і особливо переконливе слово **переконає** отак знечев'я нашого громадянина в справах літератури так, як переконаний він у справах шматка хліба? Чи можна думати, що (коли говорити мовою прикладів з життя) наш громадянин, поставлений якоюсь іронією долі на відповідальному пості в літературно-видавничому осередку, буде тепер, прочитавши, скажімо збірники МУРу, спасати перед можливою новою загибіллю не свої валізки з цигарками чи скрині з.. картоплею, а клунки з мистецькими картинами й рукописами літературних творів? І що професор університету, редактор шкільних підручників уважатиме тепер за повинність подякувати за врятування з обложеного міста його бібліотеки й рукописів, а не погнівається й поласться за неврятування «найціннішого» — картонки з... салом? Чи можна думати... але залишимо приклади. Їх можна наводити, особливо з останньої воєнної дійсности, аж надто багато.

Не в прикладах справа. Справа в тому, чи можна створити більш чи менш частими і в такій чи такій формі **переконуваннями** літературний клімат, чи для цього потрібні ще інші, куди ґрунтовніші передумови?

II

Писати про речі самозрозумілі, очевидні, здавалося б, недоцільно, зайво. Ми прагнемо розгадати нерозгадане, сперечаємося про спірне, речі ж очевидні, неспірні залишаємо на боці, як, власне, речі самозрозумілі, як свого роду аксіоми.

І, залишені самим собі, відсунені з обрію наших думок, вони починають жити власним життям, обростають власними притаманностями, стають врешті якимсь окремим і своєрідним світом, що визнатися в ньому чи не важче, ніж у лябіринті Міноса.

І треба тоді довгих і нелегких зусиль, щоб ці самозрозумілі речі стали знову і справді самозрозумілими, очевидними й повновартними.

Наше літературознавство, історія літератури і літературна критика мають велику прогалину: для них не існує чи бодай майже не існує одна з ділянок літератури, існування якої є незаперечний факт в усіх літературах світу — і в минулих, і особливо в нашому сторіччі — і яка в нас як-не-як має теж свій доробок і в окремих випадках навіть доволі високий рівень і яка врешті знову, бодай на нашу думку, становить головну передумову **літературного клімату** в даній суспільності. Це, власне, так звана **дитяча література.**

Здається, ми дійшли до небезпечного місця — ризикуємо втратити читача, хібащо він — дошкільна виховниця або народний учитель. Бо хто поза ними цікавиться справді дитячою літературою, до того тепер, у час, так мовити б, генеральної дискусії про **велику** літературу? Чи ж до речі говорити про таку «неспівмірну» справу, до того таку «самозрозумілу»? Хто ж бо заперечує в нас потребу «дитячих віршиків, казочок» — за що ж тут змагатися? За трюїзми, всім ясні і очевидні?

Може й помиляємося, коли вкладаємо ці запити в уста читачів, але досвід років підказує їх з усією впертістю. Справа дитячої літератури стоїть у нас дуже зле, а власне не стоїть ніяк. Вона в наших літературних і літературознавчих колах власне ніколи не існувала і далі не існує як **проблема літературна,** а існувала поза літературними проблемами і тільки як щось випадкове, принагідне, не варте окремої уваги й зусилля, як щось, що ніяк не гідне справжнього письменника, а критика й поготів. Це генеральне désinteressement, якщо не негація, в справах дитячої літератури і є, гадаємо, одна з головних причин того стану, що змушує всіх чулих до розвитку нашого письменства знов і знов бити в дзвін. Ми хочемо теж бити в дзвін — власне в справах дитячої літератури.

III

Ми з вдячністю мусимо згадати і львівського вчителя Михайла Климентовича за першу ластівку нашої дитячої преси, власне за «Ластівку» (при «Учителі» — 1869—1882), і коломийського вчителя Ізидора Трембіцького за двотижневик для дітей і молоді «Весна» (1878—1881), з окремою пошаною згадуємо Володимира Шухевича за заснування 1890 року «Дзвінка» (1890—1914), що перший дав справжні літературні твори для дітей — Коцюбинського, Франка, Глібова та ін., з пієтизмом згадуємо Олену Пчілку за її київську «Молоду Україну» (1905—1914), в історії української культури ніяк не зможемо поминути і прізвища Михайла Таранька за його «Світ дитини» (1919—1939) і «Молоду Україну» (1923—1926) та кругло 200 томиків дитячої бібліотеки, але тим не менше не можемо не визнати всі ці видання з рядом інших за останні 25 років за пройдені вже етапи — незалежно від факту, що в них з'являлися також і цінніші писання для дітей.

Ніде правди діти, наша дитяча періодика і книжкові видання при ній, особливо в пофранківську добу, хоч і мають свою незаперечну заслугу передусім у національному вихованні молодого покоління, часто, аж надто часто грішили літературно-мистецьким примітивізмом (Мова тут про Галичину і еміграцію, бо питання совєтських дитячих видань — окрема тема). Бракувало справжнього літературно-мистецького середовища, бракувало справжньої літературної критики, бракувало такої постаті, як Ів. Франко. Існуюча літературна критика не ставила до дитячих видань жадних літературно-мистецьких вимог, бо справою дитячої книжки взагалі не цікавилася. Правда, рецензії часом писалися, але на замовлення чи просьбу видавця і звичайно з єдиною метою: похвалою книжки допомагали її збутові.

Цей невідрадний стан бачив, наприклад, Василь Королів-Старий, пишучи 1940 р.: «...Я все вважав вихову дітей за найвищу й найшляхетнішу мету. І все журився, що за цю справу (дитяча література. Ред.) беруться люди, що не мають розгляду, або ті, хто роблять з цього ґешефт... Я гадаю, що дітям треба дати найдобірніший матеріял, ні в якім разі не припускаючи, що «для тих дурачків усе буде добре». Такі вірші, як були часами в «Світі дитини»... — повно їх було в «Нашім приятелі», — на мій погляд, були чорним гріхом проти наших дітей і опрокиненням засад старшої ґенерації про потребу соборної української мови, всамперед. Маса матеріялу була непедагогічна в ґрунті, часто й аморальна». І далі Королів подає свої погляди на характер дитячої літератури: «Я б жадав від співробітників вірша — тільки бездоганного формою. Прочитайте автобіографію гр. Алексєя Толстого, що значить пізнати в дитинстві добрий формою вірш. Я б давав дітям тільки те, що є взірцем і прикладом доброго. Чорне й брудне та зле вони побачать і самі в своєму довкіллі, але образ Філіяса Фоґґа мусить їм дати лектура. Я б не зловживав віршами: є це забобон, що вони дітям конче потрібні. Їм потрібні цілющі дитячі ідеї, але дитячі, бо дитина є лише варіетет людини. Дітям конечна довша повість. Я б не давав матеріялу, що необґрунтовано розчулює дітей, але ще більше остерігався б такого, що очерствлює їм душу. На-

приклад, світознані речі Вільгельма Буша чи подібні дурниці Бразільські — вважаю просто за злочинницьку лектуру. Я не давав би карикатури в рисунку. Особливо карикатури на **наших людей** (дурний дядько, глупа селянка і т. д.). Я шукав би сміховини зовсім іншого порядку. Наш нинішний світ дуже брудний, і не сміється того бруду показувати дітям, а треба їх від нього оберігати». Оці гостро-критичні, але об'єктивні і справедливі завваги та принципові думки автора «Чмелика», хай правлять за один з променів світла в темряві лябіринту, що в ньому, на жаль, опинилася проблема нашої дитячої літератури.

IV

«...У той час ще не було бібліотек для дітей. Крім «Orbis pictus» Амоса Коменського, жаден такий твір не потрапив до наших рук; зате ми часто перегортали велику Біблію-фоліянт з ґравюрами Меріяна. Хроніка Ґотфріда з ґравюрами того ж майстра знайомила нас з найвизначнішими подіями всесвітньої історії, — до цього долучалися ще різні байки, мітологія. М'якший моральний вплив, ніж ця іноді груба й небезпечна старовина, мав на мене «Телемак» Фенельона, який насолодно і приязливо впливав на мою душу. До цього, зрозуміло само собою, незабаром приєднався «Робінзон Крузо»; легко собі уявити, що не обійшлося і без «Острова Фельзенбурґу». «Подорож навколо світу» лорда Ансона поєднувала цінність істини з багатою фантазією казки, і, думкою супроводячи цього бравого моряка, ми робили далекі подорожі по всьому світі, пальцями слідкуючи за героєм по ґльобусі. Отже, мій молодий мозок досить швидко наповнився численними картинами і подіями, визначними й чудесними образами та пригодами, і я ніколи не нудьгував, ввесь час засвоюючи, повторюючи і відтворюючи ці здобутки». Ось, хай і надто довга цитата з «Dichtung und Wahrheit» Ґете пригадує нам ще вагу літературно-мистецького виховання — зростання дитини, як пригадує нам її і приклад з малою Лесею Косач (ще доки вона стала Лесею Українкою). Скажім ще і за Уласа Самчука, як впливали на нього — малого хлопця — повні чарівної фантазії казки Пушкіна і як глибоко сприймав він пригоди Тома Сойєра, щоб узнати, яку на все життя нестерту відбитку кладе на «серце і душу» дитяча книжка, а в випадку обдарованости «іскрою Божою» — на майбутню мистецьку творчість. Пригадаймо ще слова Миколи Зерова: «Книжок дитячих неубутні чари» і «самозрозуміла» роля дитячої літератури в формуванні — творенні літературного клімату і зокрема літературних талантів стає для нас справді самозрозумілою.

«Пригоди Телемака», «Робінзон», «Пригоди Тома Сойєра», казки Пушкіна, далі Перро, Андерсена, Вайлда, Кіплінґа з «Книгою джунґлів» і «Братами Моуґлі» і т. д., і т. д. — що говорять ці твори, перекладені і перекладані на всі мови світу, твори, що їх читали та читають діти всього світу?

Вони говорять про те, про що майже не говориться в нас. Насамперед, про те, що вони — **твори**, літературні твори, а не якісь наші «дитячі віршики, казочки». І друге, що вони здебільша, хоч не Дантова «Комедія» чи Ґетів «Фавст» — але таки не що інше, а власне **велика** література. І така література, що її з однаковою насолодою і інтересом читають і діти і батьки. Оці твердження — ґрунтовні твердження і, хоч вони жадне відкриття а тільки знову пригадка «самозрозумілих речей», вони мають для нас окрему ціну. Передусім, літературно-мистецькі вартості книжок, призначених дітям. Ці вартості можуть дати тільки справжні таланти, справжні письменники, і тут немає рятунку для всяких віршо- і оповіданньоробів (що від їхніх імен рясніли і ряснiють наші дитячі видання від галицької «Ластівки» з 1869 р. починаючи і на деяких сьогоднішніх «творцях» — кінчаючи). А раз твори для дітей позначені справжнім талантом, сповнені краси, правди і добра — то це вже не виключно «дитяча література», а взагалі літературний твір, що дає авторові володіння над душами **всіх** людей, від наймепших до найстарших і в усьому світі із ним дає світову і безсмертну славу. І про це повинні пам'ятати сучасні українські письменники власне під час дискусії про велику літературу.

V

«Літератури» про літературу далеко більше, аніж самої літератури, завважує один наш поет. Чи нормальне це, чи ні — окрема справа. Але напевно ненормальне, коли при наявному, безсумнівному факті існування багатющої української дитячої літератури немає властиво жадної студії про цю літературу, не кажучи вже про будь-які теоретичні не праці, а бодай «причинки». І, мабуть, таки за білого крука треба вважати статтю Б. Грінченка «Періодичні видання для дітей» в галицькому «Учителі» 1892 р., де він розгортає свої погляди на дитячу літературу. Повторити деякі з них — варто і сьогодні.

«Вимога од твору для дітей — **артистичність.** Вони мусять бути артистичні тим, що тільки артистично написаний твір може вчинити враження з потрібною міццю. Мусять бути артистичні ще й на те, щоб з самого початку дитяча душа знайомилась з тим і звикала до того, що правдиво і артистично в штуці, щоб розвивалося й зростало у дітей естетичне почування. Коли твір буде артистичний, правдивий, то він буде цікавий і не самим дітям, а так само і дорослим. Чи не виходить з цього, що спеціяльно дитячих книг не треба? Адже коли твір читатимуть з цікавістю й дорослі (а вони читатимуть **артистичний** твір), то виходить, що це твір так само й для дорослих, а не для самих дітей. Нащо ж тоді спеціяльно дитяча література?

Еге, ми вороги цієї спеціяльно-дитячої літератури, якою звикли нас годувати так звані дитячі письменники. Ми вороги цим прилизаним, приялозеним, сентенційно-моральним, резонерсько-дурним хирявим книжечкам, що їми задурюються дитячі голови, що їми зучаються діти не любити й не поважати книжки. Такі книжки вже не пишуться для дорослих, не повинні вони писатися й для дітей. Дитячих творів не повинно бути, а мусять бути тільки взагалі твори, і з їх частину можуть читати самі дорослі люди, бо вони мовою дітям будуть незрозумілі, а змістом передвчасні (нпр. «Бурлачка» Левицького), а другу частину читатимуть і дорослі і діти, бо мова і зміст у їх будуть зрозумілі і дітям можливі. Таким побитом виходить, що твір для дітей мусить відповідати всім тим вимогам, яким відповідає твір для дорослих. Інакше кажучи: мусять бути книжки для самих дорослих і для дорослих і для дітей вкупі».

До цих Грінченкових слів (та й взагалі всієї статті) ми можемо додати тільки одне: лихо, що наші «дитячі письменники» і видавці не виписали її і не повісили на стіну перед своїм робочим столом. Може тоді наші діти не були б об'єктами усяких некваліфікованих експериментів над їхніми душами, як це було головне в пофранківській добі галицької дійсности. Справді, знання хоч би Грінченкової статті врятувало б нас від багатьох лих, коли не говорити вже хоч би про ту багатющу кількість статтей, праць і розвідок про дитячу літературу, що її мають наші північні сусіди в спадщині ще від Плетньова, Жуковського, Добролюбова, Черчишевського до сьогоднішнього Чуковського («тоже малоросса») включно і що її не вадило б пізнати бодай тим, хто береться тепер авторитетно писати рецензії й статті про дитячі видання.

Нам потрібна авторитетна, кваліфікована критика дитячої літератури, що знала б історію й вимоги цього складного ґатунку літератури, що мала б заслужену пошану, тверде, певне і поважне слово.

VI

«Мусять бути книжки і для дорослих і для дітей вкупі» — вірний цій істині Б. Грінченко залишив літературну спадщину, що її знаходимо по сьогодні і в дитячих збірниках і в виданнях для загалу. Вірний він і другій своїй істині: «без ідеалу, без ідеї не може бути ніякий твір для дітей, так само, як і твір для дорослих». Найяскравіший вияв цього погляду чи не його «Олеся», друкована безконечну кількість разів і окремими випусками, і в збірниках, і в шкільних читанках, отже напевно найпоширеніша і найвідоміша наша дитяча лектура. Героїчне змагання, що не боїться й смерти і є ідеєю оповідання, що її висловлює письменник: «дай, Боже, кожному такої смерти».

Постать Олесі, як і постать її попередниці, Вовчкової «Марусі», стала майже неподільно панівною в нашій дитячій літературі, а вслід за тим панівною в душах наших дітей. Не будемо далекі від правди, коли скажемо, що героїзм смерти як ідеал найвищого служіння народові, створений письменниками, став ідеалом народу. Історія останніх десятиріч — свідоцтво цього. Не тут сперечатися, чи героїзм цей — єдиний героїзм, тільки хочеться підкреслити величезну силу власне дитячої літератури в формуванні психіки й світогляду народу і разом з тим нагадати передусім письменникам наприкінці оцих уривчастих, далеко не повних і не вичерпних і тільки заваг те, що нам усім очевидне і найістотніше: змагання за володіння душами українських дітей на чужині — це змагання за майбутнє володіння України в Україні. Перемогу в цьому змаганні вирішить передусім **слово**, слово українського письменника, призначене українській дитині.

ЮРІЙ ЛИПА

Похвала математиці*)

Шкіц світогляду

I

«Математика — це правда», — твердив умерлий у цьому році великий математик Давід **Гілберт.**

Ґалілей, батько модерної фізики, висловився свого часу, що «книга природи написана математичною мовою, а її знаками є трикутники, кола і інші геометричні фігури, що без їхньої допомоги неможливо зрозуміти й одного слова в тій книзі».

Другий основоположник сучасної науки, **Кеплер,** зазначив: «Де є матерія, там є й геометрія».

Врешті й Іммануель **Кант** має своє слово в похвалі математиці: «Я стверджую, що в кожній окремій природничій науці натрапимо на стільки властивої науковости, скільки там є математики».

По цих усіх словах чи треба ще додавати якоїсь похвали математичним наукам? Хіба додати одно лиш: **переживання** одиницею математики.

II

Але як можна переживати математику? Не один при цих словах згадає свої давні шкільні роки, коли треба було знати, де зустрінуться дві особи з пункту А і В або два поїзди без розкладу їзди. Ці змори не одному, певне, навіть снилися в дитинстві.

Здавалося б, математика така суха і віддалена від життя, а значить і від переживань — наука.

Дійсно, в останніх часах школа т. зв. **формалістів** (Пам, Гілберт) намагалася відділити математику від філософії і взагалі від життя. Формалісти хотіли збудувати вільну від суперечностей новітню аксіоматичну систему в беззакидній логічній будові.

Оскільки це формалістам удалося щодо геометрії, остільки не вдалося звільнити аналізи від суперечностей.

Слушно, бо й де б ділося поняття математики як правди? Чи ж саме існування математики мало б сенс?

Бож її сенс — реалізувати ідею правди, ідею точности в житті. Реалізувати те, що дав Платон у своєму окресленні математики: «Математика — це пізнавання вічного єства предметів».

Ми б сказали: «Це входження в єство предметів». Отже — постійний змаг.

Про цей змаг каже Макс **Плянк:** «Це — постійне витончування образу світу завдяки впровадженню замкнених у ньому реальних первнів — на вищу і менш наївну очевидність».

Отже, переживання математики це — переживання змагу за все витонченіший і реальніший образ світу.

III

Як же підійти до того образу світу?

Теорія релятивности і теорія квантів починають нам давати підстави до цього.

Реальні первні нинішнього образу світу — вже не атоми з їхньої таблицею первнів Менделєєва, лишень — хвилі електронів і протонів. Формули, що їм підлягають ці хвилі, дає т. зв. «простір Гілберта», що є властиво надпростором із безконечною кількістю вимірів. Це дає витонченіше переживання світу.

Але це переживання не нищить клясичної механіки минулого з її постулятами швидкости світла, як безконечно великої величини, і підставного кванта, як безконечно малої. Старий образ світу замкнений — у рамах нового. Зате новий дає певніше відчуття одности будови і все більше очікування від світу.

Власне, в тій радості очікування, що давало мені заняття працями сучасної математики, приходжу я до ще в античних часах вичуваного зв'язку математики із щоденністю світу.

Найбільш безпосереднє відчування речі, незалежне від досвіду, це — математика. На три речі сказати «три», це вже дати попередньо (ще не окреслюючи їх прикмет) поняття «три». Так само і в геометрії, коли кажемо на стіл «чотирикутник» чи «коло», — то ще перед окресленням інших його прикмет (дерев'яний, білий, рівний і т. п.) входимо в єство цієї речі.

Це число чи цей геометричний знак, це — засновки, яких не беремо з зовнішнього світу завдяки нашим п'ятьом почуттям. Це ті засновки, які ми **вносимо** в світ, зроджуємо їх із внутрішнього потягу відчути світ. З ними ми входимо в єство речей.

Ті засновки (аксіоми) мали б три джерельні напрямні. Від них походять усі інші напрямні пізнавання речей і їх відносин:

а) напрямна **аритметична,** де справа точиться про утвердження одиниці, її осілість, примітивну виміну, а в мистецтві зв'язана вона з лірикою;

б) напрямна **геометрична,** що є скрізь там, де є змаг пізнавати простір, розбудова шляхів лучби, політика і взагалі групова праця, техніка, а з пластики — малярство, а особливо різьбарство, нижча архітектура;

в) напрямна **гармонійна,** — там, де пізнавання йде на всесвітню міру, у таких науках, як біологія і астрономія, як моральні учення, а врешті, серед мистецтв — вища архітектура і музика, але та музика, що про неї говорить **Арістоксен** — «музика, винахід божеств, що з кожного погляду варте пошани».

IV

Три напрямні входження в світ?.. Як опишу їх? Хіба лиш у фрагментах...

З аритметичною напрямною зустрівся я в дитинстві.

Цілий день возив селянин цеглу до будови на сусіднє подвір'я. Ввечорі, звізши все, він став перед кубами цеглин і озирнувся безпорадно.

— Чи ти зумієш порахувати, скільки я привіз цегли? — спитався він кількалітнього хлопця, що сидів напроти нього на паркані.

— Зумію.

— То порахуй, а я тобі заплачу за це.

Я порахував, і зрозумів тоді, що порахувати звезене, це — важлива дія.

Тепер не раз думаю, слухаючи політиків і суспільників: чи порахували вони свою цеглу до будови? І — в цьому, мабуть, уся моя ідеологія.

Порахувати треба все: і «дім, воли, корови» і можливості «надмірної любови», — все є складнем життя.

Що життя є вузлом співвідносин, того навчив мене Спенсер, а пізніш містика. Всі речі залежать одна від одної, — не вільно, їх пізнаючи, розпорошуватися. Бо ж «метою дослідів над пізнаванням життя є не те, що люди думали, а те, чим є речі» («De coelo et mundo»).

В роках юнацтва постало питання: а як піднестися до **лірики?** Все в ній, здавалося, хаотичне: вірші з їхнім «О!» і з дешевим звичаєм римувати і, загалом, безсоромне викладання особистих переживань.

Пізніш стало ясним, що ліричний вияв — це формула певного напруження почувань. Почування мають свою скалю, щось ніби спектральну скалю барв.

Ця скаля не така вже велика. Під час праці на лікарській фізиці у бл. п. проф. **С. Калячдика** ми робили досліди, міряючи опір людської шкіри на враження ззовні. Опір той вагається від 10 тисяч омів під час сну до 5 тисяч омів у хвилину зворушення.

Молодому хлопцеві під час досліду ми виголошували назви понять та слідкували за реакцією, за ваганнями опору — струсом його організму. Довготу струсу показував амперометр переважно на 2—4 секунди, і не багато було понять, що б викликали аж 12—16 секунд вагання.

Тільки головні почування давали глибший струс, і таких почувань було в засаді — 8, а з розгалуженнями коло 32. Решта ж для людської одиниці — тільки побіжні відомості на занотування.

32 — чотири октави! Інструмент з чотирма октавами може дати досить багато мелодій, але вони обмежені в числі і піддаються систематизації. Чи не взяти цього до практики? Чи не скодифікувати усі 25—30 тисяч ліричних українських виявів, занотованих досі в піснях та віршах, і дати кодекс, — 200—300 взорів таких виявів? Це дало б велику доцільність у почутті і зменшило б розпорошеність літератури. Тоді тільки, може, зблизилися б ми до великих ліричних осягів такої Японії, де ця ділянка формул давно вже скодифікована.

Обмеженість скалі почувань не поменшує ані краси, ані сили тих почувань.

Так само не поменшує ваги розумувань те, що можемо спровадити їх до своєрідної гри ідеограм. Наш су-

*) Недрукована стаття, написана 1943 р. (Дата на машинописі — 13. вересня 1943 р.). Ред.

часний спосіб нотувати думку не має ані краси, ані чесности ідеографічної системи єгиптян чи китайців.

Однак недавно, зустрівши альґебричну логіку, висловлену знаками, взятими головно з альґебри, я переконався, що і скаля розумувань могла б бути дана світові в більш математичному вислові.

Все в людині можна вбрати в числа, все можна порахувати: і почуття, і розум. З сучасних світоглядів може найдокладніший буде той, що порахує якнайбільше в людині.

Число є скрізь. Воно дає обмеженість, ясність, чіткий обрій, чіткі предмети, — дає облік. Воно противага тим, що губляться і гублять. І марксизм, і фашизм, і янкеїзм — це тільки, покищо недокладні, обліки світу й людини.

Чи ж не пригноблюють нас обмеження, ставляні числом, нас, які звикли до романтичного гочу в невідоме? Але чи ж облік — то не більш мужеський погляд на світ? Чи ж не ліпше мати обмежений світ, але — ясний?

Ясність — передусім! Ту ясність відчуємо не тільки в книзі сонетів (хоч би й у «Камені» Зерова), але і в розвідці Йоганна Кеплера «Про сніг», що стала початком кристалографії.

Кристалографія, наука про симетричність твердих тіл, така ж математична, як і фізика. Коли хтось починає працю-синтезу чи взагалі світоглядову книжку, — нехай візьме в руки кристалографію. Довідається, що є тільки 32 роди кристалічних тіл. Тільки 32, — не більше і не менше в цілому світі.

Може це змусить його вкласти свою творчу силу в мудру здержливість **числа.**

V

Геометрія — це міра, це площина, це — матерія. І це — шляхи, мости і межі.

Популярна брошурка Драгоманова про козацькі й татарські шляхи викликала в мене в дитинстві глибоке зворушення. Слідкувати за розгоєм і напрямом шляхів у єстві свого народу — це було щось надщоденне.

Хто переживає простір, експансію, рух чи пригоду навіть, — той думає **геометричними** напрямними. Геометрія це засіб проникати в довкілля і самовисловлюватися в цьому довкіллі. Її засоби: кут, лінія, коло, поверхня.

В літературі це — сюжетність і повісті, аж до політичної включно, в малярстві — декоративність і сюжет. В політиці — пізнавання і сполука груп. Врешті, — будова доріг, мости, братерство і роздор місцевостей завдяки межам...

Геометрія стала божеством білої раси. Машина — вся походить із геометрії. Техніка вся — з машин. Війна і її порядок — вся під знаком геометрії.

Що ж то є машина? Вираз геометричного думання, міст, перекинений через два або й більше природні поняття. Машина — послушна тому, хто думає геометрично. Це думання розповсюдилось. Зляканий філософ Кайзерлінґ твердив: «Вся Західня Европа — це шофери, це шоферська психіка».

Не тільки західня, — за останні тридцять літ і ми перейшли школу геометричного думання. Те, що передчував Чупринка у своїх віршах про літак і авто, те сталося. Ще не одна провінція, як Галичина, мусить доганяти терен свого народу, але процес уже відбувся. Є одні, що зв'язані з геометрією, з шляхами, є другі — що тільки з аритметикою, з оселею, і тих других усе меншає.

Перемішання мостів, і шляхів, і меж — це сучасність. В сучасній Україні тепер однаково близькі і Алма-Ата, і Зальцбурґ, і однаково ввійшли в свідомість людей...

Що з тієї свідомости виросте, який кут зору на сучасність? Який світогляд? Коли б зібрати усіх українських людей в один Метрополіс, — яку духову архітектуру дали б вони світові?

Але і в цілому світі геометрія техніки перебудовує на геометрію психіку. Одність континентів — вже не таке чуже поняття для людей.

Може не таким чужим поняттям було б одність людини з землею. Так дивно спостерегти, що кут — 23,5° — нахил осі серця до осі тіла і осі землі до її космічної дороги — однакові. Так дивно знаходити спільні дороги земної біології і космології...

Але тут приходить уже інша напрямна пізнавання речей — гармонійна.

VI

Коли б ми означували аритметику напрямну як ряд 1, 2, 3, геометричну — як 1, 2, 4, то **гармонійну** характеризують ряди 2, 3, 6, або 3, 4, 6.

Ці останні ряди мають на людину дивний вплив. В пізнаванні розумом дають вони перенесення одного поняття на друге, цілком окремішне — аналогію. В музиці — дають мелодію. Обидва — одні з найсильніших засобів діяння на людину і маси.

Врешті те, що лежить у глибині цих обох з'явищ — ритм, це найглибше входження в життя. Він дає відчування життя аж до меж людських можливостей.

Правда, таке переживання ритму, яке назвемо космічним, не є притаманне багатьом людям. Канадійський психолог, д-р Р. М. **Бйокк** у своїй праці, присвяченій цьому переживанню, твердить, що воно з'являється у людини не раніш, як у 30—40 році життя, і кількість таких людей не перевищує 10% в його країні. Бйокк сподівається, що однак число таких людей зростатиме з розвоєм людства, і, додаймо, з переборенням геометричного думання.

В кожному разі, досліди ритму чи то погоди, чи то плідности людей, чи то земного пульсу, — завжди потрібні. Вони дозволять людству перебороти статичніше думання, основане на аритметичній і геометричній напрямній.

Про це знаходимо відгомін і в сучасній Німеччині. Гайнц **Штурм** у своїй праці «Про статичне думання» (1942) зауважує: «В протилежність до азійського світу, що ніколи не покидав динамічного думання і якого філософія тому (не зважаючи на багато подібностей) — це щось зовсім окреме від нашої, Західня Европа була заворожена поняттєвим думанням і тому, принаймні тимчасово, була ограбована з духу, що дає життя».

Напрямна гармонії з її підкресленням ролі ритму визволить нас від статичности і матеріялізму. А втім сучасні математичні і параматематичні науки, сперті на цій напрямній, саму людину трактують як **ритм.**

Теорія квантів, теорія магнетичних хвиль об'єднує наше світовідчування в скалі електро-магнетичних хвилювань в 62 октавах, де відступ між двома хвилями зазначує зростання хвилі в два рази швидшої від попередньої.

З другого боку — коли візьмемо, що об'єм атома (1АБ = 10 — 8 см), дуже малий, то відступи між атомами дуже великі, і тим самим «справжньої» матерії є дуже небагато. Пересічне людське тіло має матерії не більш, як порошинка з пересічнем 0.013 мм, решта ж людини — це поля сил енергій, абож коротко — промінювання.

Ми не можемо інакше тепер пізнавати світ, ніж як ритм промінювання, коли ми самі є тим ритмом.

Не диво, що і Птоломей, і Коперник задалто вузькі для теперішньої астрономії, — вона включила людину, як ланку, в велетенський ланцюг від атома до сузір'я Геркулеса, ланцюг ритмічної енергії.

Цю енергію досліджують тепер біофізики, астрономи, метеорологи, але ритм її вгадували і переживали і великі архітекти, і великі музики, — усі ті, що відчували одність всесвіту.

Посуви у щораз вищу гармонію, розпадання матеріяльної важкости у мелодії, — річ не така вже далека і не така вже незрозуміла.

Читаючи праці з сучасної лікарської фізики і променелікування, або з математичного обліку проходу проміння через земну атмосферу, — знайдемо там для себе більше переможної радости, як у щораз менш зрозумілих і загуслих словах відруховців.

VII

Чи ж можуть нам наші математичні заложення запевнити правду в будучині?

До чого ми приходимо з ними? Приходимо до довколішнього світу, що є безупинними народинами і розростом.

Дивним є розріст і входження в цей розріст.

Може найцікавішою наукою про це є наука про гени, **генетика.** Завдяки їй математика, як гострий промінь світла, входить у темряву народин. Це вглядування і вим'ри в ультрамікроскопічній скалі, ці досліди в ритмі часу й пір року, ця безперестанна увага до єства розросту, — це одна з найшляхетніших дій людства.

Не диво, що маємо визначні імена в цій науці (Лисенко), все таки носимо в собі дуже шляхетні прикмети людства, хоч тим часом і зіпсуті оточенням.

Перед генетикою почули в останні часи тривогу найавторитативніші суспільства. Деякі уряди роблять з неї засіб адміністрації, а комунізм оповістив її правила дійовими тільки для тварин, а не для людей.

А однак генетика ставить людину на порозі життя, віч-на-віч із власним призначенням, із тим, що нас зроджує, обмежує або помножує.

Але це якраз незнане нам у своїй цілості! Можемо обчислювати, яка 10-тисячномільйонова міліметра гена відповідає зміні барви очей, але не знаємо, від чого залежить зростання й занепад народів і племен.

Проміння обліків допомагають тільки ствердити, що

людина стоїть над впливом великих сил і будучностей.

Відкинути це чи прийняти? Старий Макс **Плянк** каже про це. Йому, найбільшому дослідникові Европи, можемо повірити.

«Ми дивимось на те, що ціле життя підлягає вищій силі, що її єства ми ніколи не зглибимо і якої ніхто, хто хоч трохи задумався, не зігнорує. Тому тут для розсудливої людини може бути тільки два роди постави: або тривога і ворожий опір, або велика шаноба і довірливе піддання».

Піддання своїй людській долі — зглиблювати життя, витончувати образ світу і складати честь самому поняттю життя.

Бо ж ми самі його в собі носимо!

VIII

Дивність розросту світу треба вшанувати, але як не поставити собі питання: звідки ж беремо ми свої засновки (аксіоми), що з ними звертаємось до того розросту?

Ці засновки є найважливіше в цілій математиці. Бо — коли вже існують засновки, то здібній людині легко побудувати методу, тобто науку. Коли взяти, скажім, засновки, що дві рівнобіжні лінії перетинаються або не перетинаються, то при чудовій здібності мозку зосереджуватися можна розвинути з того відповідну математичну систему.

Але **звідки** приходять ці засновки? Що то за засоби будови, які нам такі помічні в математичному пізнаванні? Звідки їх правильність? Як є з числом, пірою, ритмом?

Власне тут годиться скласти похвалу **чудесності** математичних засновків. Вони характеризують людину і все людське, а однак не можемо сказати, що дало їх людям.

Може то сонце, що дає день і ніч буйному розростові землі, перше вселило в людину передчуття тих засновків? Може правильність руху зір, — наука найстарша — то астробіологія, — дала нахил шукати правильності й на землі?

В кожному разі — людина є носієм тих засновків, того вищого, що не знати звідки постало: може сприйняте згори, може зроджене в самій людині?..

І тут ми підходимо до відвічного питання: Що є людина?

Зміст людини і призначення — це перенощення вищого математичного ритму (засновків) у розростовий органічний ритм земного оточення.

Людина — посередник між чудесністю і наявністю.

Тому чудесність життя людини, — засновок математичного порядку в ній, — це її найважливіший вияв, — і цими словами складаємо свою **похвалу математиці.**



ВІКТОР ПЕТРОВ

Історіософічні етюди*)

2. МИСТЕЦТВО XIX—XX СТОРІЧ. МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ПІЗНАННЯ ЕПОХИ

В іншій статті в іншому контексті і з іншого приводу ми писали про мистецтво 19 сторіччя, що воно було мистецтвом відображення зовнішнього світу, взятого в його об'єктивно-природній даності. В 19 сторіччі мистецтво — однаково як малярство, так і література — було мистецтвом об'єктивного відтворювання об'єктивно даної природи.

Чи не слід припустити, що модерне мистецтво 20 сторіччя в своїх змаганнях проти мистецтва 19 сторіччя повинно було висунути гасло творення необ'єктивного мистецтва? А певно, що так! І ми маємо можливість ілюструвати це конкретним прикладом. На початку сорокових років у Нью-Йорку відбулася виставка картин Кандинського (1942). Формула для означення мистецтва, репрезентованого на цій виставці, була висловлена з усією безпосередньою логічністю змагань, що прагнуть бути остаточними. Визначення новітнього малярства знайшло для себе втілення в конечній і простій схемі заперечення через **не:** «Необ'єктне (= безпредметове) малярство». «Non = objective pictures».

Мистець, який бачив у мистецтві спосіб пізнавати світ і свої творчі завдання як мистця зводив тільки до описового відображення світу, висував перед собою і своїм мистецтвом зовсім інші завдання, ніж графік, маляр або письменник, що виходив з ідеї деформації світу.

Мистецтво 19 сторіччя було мистецтвом відображеного світу або пізнаного світу. Мистецтво 20 сторіччя ствердило себе як мистецтво перебудови світу.

Тут коріння німецького експресіонізму, починаючи з мистців, що належали до групи «Брюке» (Міст) 900 років. Жаден з мистців, що репрезентують експресіонізм, не зображує світ, яким він є за безпосереднім його зоровим сприйняттям. Кожен з них деформує світ. Малюнки мистців-експресіоністів — малюнки деформованого світу. «Дівчина на морі» Е. Гексля або «Жінка, що застібає собі черевика» Л. Кірхнера, ретроспективно виставлені на «Виставці сучасного мистецтва. Модерна графіка. Березень—квітень 1946 р. Мюнхен—Швабінґ», мають аж надто мало спільного з **натурою.** Якщо на наступному етапі мистці «нової речевости» Ґеорґ Ґрос, Отто Дікс, Шрімпф та ін. і прагнули повернутися від безпредметовости до «речевого бачення», то все ж таки вони лишаються вірними провідниками ідеї деформації зображуваного світу.

Тут треба відзначити обидва моменти: логіку розвитку в межах даного етапу і загальні тенденції епохи. Наш вік є вік найбільшої спеціялізації і, поруч того, ніколи так яскраво не виявлялася тенденція депрофесіоналізації, як за нашого часу. Ця тенденція охопила як усе суспільне життя, так і окремі його ділянки. Серед них і мистецтво. Від людини більше не вимагають ані вмілости, ані природних здібностей. Диплом університету, ознака фахової освіти, талант і стаж утратили свою вагу. Від директора фабрики або наукового інституту, від інженера, маляра або письменника вимагають не свідоцтва про закінчену школу або про попередній стаж, а сталости ідеологічної функції, чіткости світоглядових настанов.

У мистецтві, репрезентованому експресіонізмом, у малярстві Кандинського або Пікассо устійненість ідеологічної функції грає далеко більшу ролю, ніж талант мистця, його технічний досвід, вишкіл і професійний традиціоналізм. Мистецтво втратило своє дотеперішнє призначення ізольованого фаху, воно перестало бути кастовим. Як повноправний господар у мистецтво входить аматор, автодидакт і ремісник. Щоб переконатися цього, перегляньте біографічні відомості про мистців, подані в каталозі мюнхенської «Виставки сучасного мистецтва». Фахова людина відходить на задній плян, її заступає універсалістична.

Людина, яка вчора була машиністом, сьогодні — директор науково-дослідного інституту, завтра вона керуватиме армією. Більше немає відмін, які відокремлювали робітника, доктора наук і генерала. Маляр виконує обов'язки, що не мають нічого спільного з його покликанням як мистця. Герберт Веллз ще міг про себе казати, що його біографія — лише бібліографія написаних ним книг, що хронологічні дати появи його книг є датами етапів його життя. Веллз належить ще до попереднього покоління. Що важать книги в житті сучасного письменника? Він возить рукопис своїх книг у польовій сумці або в наплечнику. Він давно вже забув, що його життя бодай якоюсь мірою може бути власним його життям, а не функцією режиму абож наказом організації. Біографії Андре Мальро, Гемінґвея, Позичанюка або Ольжича показують нам, чим стало життя письменника за наших днів.

Для чого говорити про свободу мистця й мистецтва, коли ми знаємо, що наші дні потребують формулювань, які не мають нічого спільного з минулим. Реставрація перейдених ідей і образів не розв'язує жадної проблеми при з'ясуванні живого сенсу сучасности.

У шостому (березневому) зошиті «Амеріканіше Рундшав» (1946) був уміщений допис, автор якого зазначив: «Нас не можуть задовольнити тепер загальні гарні звороти після того, як ми пережили дві світові війни й перед нами розкривається третя. Досвіди першої світової війни навчили нас, що голе проклямування чудових людських ідеалів може принести більше шкоди, ніж користи». Отож, годі говорити про абстрактний гуманізм

*) Поч. див. «МУР», зб. 2.

і проклямувати в дусі 18 сторіччя ідею людини. Важить не це, важить інше: як може гуманізм знайти своє практичне застосування в політиці. Ми прагнемо конкретних рішень (ст. 93).

Від теоретичного мистецтвознавства й теоретичної соціології людство простує до практичної політики. Тут коріння того, що С. Г., автор огляду сучасної французької літератури, вміщеного в другому збірнику, розмежовуючи мистецькі напрями, нічого не згадує ні про реалістів, ані про романтиків, нічого не каже про неоклясицизм, експресіонізм або сюрреалізм. Натомість він називає: марксизм, християнізм і екзистенціоналізм як проміжну між ними течію. Не мистецькі напрями, а напрями доктрин. Назви літературних течій, які в основному безпосередньо відповідають сучасним політичним партіям Франції.

...Згадуючи про німецький експресіонізм, ми говорили про реконструкцію світу. Годилося б говорити тим часом не просто про реконструкцію світу, а про **плянову** перебудову світу. Ідея пляну, висунена в двадцятих роках у протиставленні господарській і соціяльній непляновості попередньої доби, в сорокових роках опанувала світ. За наших днів вона стала світовою ідеєю людства. Однаково притаманною й Генрі Воллесові, віцепрезидентові за уряду Фр. Рузвелта, й маляреві Пікассо.

В даному аспекті ми можемо певно сказати, чим був експресіонізм, коли він постав тридцять років тому. Це було мистецтва, яке прагнуло підпорядкувати світ об'єктивно даної природи раціональній ідеї пляну.

Про Пікассо розповідають анекдоту. Пікассо намалював портрет композитора Стравинського й подарував його останньому. Коли Стравинському в роки війни довелося переїздити через кордон Швайцарії, митний урядовець звернув увагу на цей портрет. Мальоване полотно здалося йому підозрілим, і він заявив: «Це плян. Пляни не можуть бути допущені». — «О, — відповів композитор, — це так. Це плян, але це плян мого обличчя!»

Лишається невідомим, якою мірою ця відповідь задовольнила урядовця. В кожному разі анекдота не позбавлена дотепности й разом з тим стилізованої в дусі нашого часу правдоподібности. І, власне, не тільки тому, що ми звикли до підозрілости теперішніх урядовців, схильних випадковим речам і приватним справам надавати узагальненого значення, а головне тому, що навіть урядовці митниць думають категоріями, властивими як на загал їхньому часові.

Щождо майстра, який намалював портрет, і композитора, з якого цей портрет був намальований, то ситутуація, як вона склалася в даному разі, прозоро чітка. Маляр не мав жадного наміру відтворювати на полотні оригінал. Проблема зовнішньої особистої подібности, істини індивідуального обличчя людини його не обходила і найменшою мірою. Він нічого не копіює. Він не ставить перед собою завдання копіювати дійсність такою, якою вона є. Для нього не існує натури.

Середньовіччя стверджувало примат Божого. Ренесанс і Новий час приматові Божого протиставили примат природи й людського. Для Пікассо, як бачимо, примат природного й людського втратив вагу організаційного принципу, як це було досі. Природу відкинено; розумову дійсність знищено; людину-індивіда заперечено. Глядачі, оцінюючи картини Пікассо, ладні бачити в них одні вияв божевілля, інші — відображення примарної дійсности снів. Ні перше, ні друге. Жадної дійсности. Ніяке не божевілля. Навпаки, супроти того, цілковита тверезість. Аджеж Пікассо й найменшою мірою не романтик. Його творчість належить зовсім іншій системі світогляду, ніж та, що під неї підводили її глядачі в своїх оцінках.

Дійсности немає. Існує тільки функція універсального пляну. Такою є природа, такою є й людина в її теперішньому призначенні. Замість запереченої дійсности природного й людського твориться **плян** нової зміненої й технічно деформованої дійсности.

Плян панує над усім!

Що таке плян? Ідея структурности! До речі, дуже давня ідея. В застосуванні до мистецтва її в 16 сторіччі відтворив Альбрехт Дюрер. Це він, можливо, перший за Нового часу в своїх художніх етюдах замість копіювати дійсність такою, якою вона є в природі, розклав обличчя людини на структурну схему форм, побудовану відповідно до форм, властивих геометричним фігурам: кубові, кулі й паралелепіпедові.

Що нам дало все попереду сказане?.. Поперше, ми переконалися протилежности Середньовіччя й Нового часу. Подруге, ми спостерегли, що за наших часів у мистецтві виразно позначилися тенденції розірвати з мистецтвом, яким воно було досі, починаючи від Ренесансу.

Ми бачили: протилежність між Середньовіччям і Новим часом була прямою. Вона охопила все: господарське й соціяльне життя обох епох, політичний лад, ідеологію в усьому її обсязі, естетику, етику, космологію, теорію пізнання і т. д.

Ця всебічність охоплення неґацією, з якої не виключене ніщо, є виразним свідченням того, що кожна епоха в своїй цілості становить собою суцільність, **систему**, систему зв'язків усіх ланок і кожної з них зокрема.

Ми звикаємо до історіософічного способу думання. Звикаємо мислити за змінами епох, мислити епохально в перспективі послідовного чергування діб, що заступають одна одну. Отож, і в даному разі дозволимо собі апелювати до цієї ж арґументації.

За Середньовіччя світ був триплощинний: рай, земля, пекло. Так і думання тієї доби було триплощинне: за уявленнями того часу кожна подія відбувалася в аспекті кожного з світів. Кожна людина, кожна земна річ і кожне земне явище мали собі відповідності в істотах, речах і явищах потойбічного світу, небесного й пекельного одночасно. Цьому відповідала дуже складна й детально розроблена система емблем, гербів, символів, подібностей, сенс якої зформульовано в Ґете: Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.

З правого боку в людини був янгол, ліворуч — диявол. Отож, плювати годилося тільки наліво.

Цій чіткій схемі потрійної, триплощинної розчленованости, такій характеристичній для середньовічного символістичного мислення, протистало одноплощинне думання Нового часу з його плюралістичною роздрібненістю свідомости, з його релятивізмом і механістичним раціоналізмом. Середньовіччя вчило розглядати явища, події, речі в їх уподібненому відображенні потойбічного; Новий час призвичаїв нас розгалужувати їх. Він призвичаїв відокремлювати ряди і розглядати кожен з таких рядів сам собою, в його ізольованій осібності. Письменство має свої закони розвитку, а юриспруденція — свої. І немає нічого спільного, що зв'язувало б агрономію й, скажімо, астрофізику. Одні шляхи, якими йде поезія, інші шляхи науки, і ще інші в політиці.

Властивою тенденцією Нового часу було відокремити законодавчу владу й виконавчу, мистецтво й політику, робітників і урядовців, власність і продуцента, місто й село, церкву й державу, державу й господарство... Новий час відучив нас від уміння спостерігати тотожне в ідеях, явищах і подіях в філософії й суспільстві. Історики літератури вивчали або впливи одного письменника на другого, хід текстуальних запозичень, мандрівку казкових текстів або — в ім'я автаркії естетичного — поезію за її формальними ознаками: риму, вірш, евфонію, образи.

Тепер поволі ми звільняємося від плюралістичної роздрібнености думання. Виховуємо в собі здатність суцільно бачити й з прихильним довір'ям ставимося до тих філософських теорій, які за наших днів намагаються цю форму **суцільного пізнання** поставити вище за кожну іншу. Ми переконуємося, що кожна галузева ланка в системі епохи може трансформуватися в іншогалузеву, що ланка, яка належить даному рядові, може перейти в інший ряд, не втрачаючи своєї суттєвости. Ми шукаємо методологічних шляхів, щоб ототожнити образ і стиль і, переступивши за межі поняття мистецького стилю, ствердити закон єдности стилю як всебічний закон часу.

Ми з власного життєвого досвіду знаємо: жадне явище не існує само собою, але у взаємодії з суцільною єдністю цілого. Усе, що є, є разом з усім. Людина, подія, процес, наукове відкриття, ліричний вірш належать цілому. Байдуже, з аналізи чого ми почнемо: з аналізи ідей чи матеріяльних явищ. З чого б ми не почали, ми охопимо все разом. Ми покищо не знаємо, як кріль перетворився на щура, або щур на кроля, який механізм перетворення безрогої худоби на рогату, оленя на коня, або може, навпаки, коня на оленя, але ми наочно знаємо, що постріл гімназиста в провінціяльному місті Австро-Угорщини міг змінити обличчя цілого світу.

10 сторіччя призвичаювало нас до приватности й партикуляризму, та на зламі двох епох ми поволі звикаємо, що фахова людина універсалізується, що техніка набуває планетарних маштабів, що постачання харчів людям стає світовим і пляновим, що держава перебирає на себе ролю реґулятивного чинника в господарстві і що ідея світового уряду розв'язується в боротьбі за той або той варіянт цього розв'язання.

Запровадження в історіософію поняття епохи відповідає провідній тенденції нашого часу — відмовитися від релятивістичного плюралізму, що був властивий 19 сторіччю. Поширюючи часовий і просторовий обсяг усіх наших уявлень і концепцій, перемагаючи наш дотеперішній партикуляризм, ми починаємо мислити в обсязі й аспекті епохи.

Але тут треба уточнити.

Ми зовсім не хочемо сказати, що поняттям епохи ви-

черпується вся проблематика історіософії та що поза межами доби кожна з категорій перестає існувати.

Кожна певна доба має власний, тільки їй властивий комплекс категорій — суспільних, господарських, ідеологічних тощо. При переході від однієї доби до іншої заперечення, скероване проти однієї якоїсь ланки в системі епохи, позначається суцільно й на інших категоріях і на комплексі їх у цілому. Однак це зовсім не значить, що не існує категорій міжепохальних і позаепохальних. Зокрема, щоб не ходити далеко за прикладом етнічні категорії в переважній своїй більшости належать до числа таких позаепохальних, наддобових категорій.

Буття етносу звичайно ширше за межі хронологічної тривалости епохи. Це перше. Друге: народи часто не реагують на форми буття даної епохи, не зважають на вимоги часу — або, щоб висловити цю ж думку трохи інакше: на події часу реагують позачасово.

Естетичні, етичні і т. д. категорії можуть варіюватися відповідно до зміни етапів у межах даної епохи (приміром, визнання й невизнання Шекспіра, — якщо нам потрібні взагальнені приклади), але можуть переходити незмінними з епохи до епохи. Отож, існує етика або естетика в межах етапу даної епохи, етика й естетика епохи й етика та естетика надепохові.

Існують істини, що перестають бути істинами поза межами даної епохи. Ми вже згадували про концепцію космічної безмежности, проклямовану свого часу Джордано Бруно і заперечувану нині в висловленнях А. Айнштайна. І ми не цілком певні, що відкриття Коперніка не є лише стилізацією образу космосу відповідно до загальних поглядів, що панували в 16 сторіччі і від того часу репрезентують світогляд усієї доби, Ренесансу й Нового часу, але за нової доби можуть зазнати ревізії й виступити в зовсім іншій, новій, для нас цілком несподіваній рецепції.

3. ПРОБЛЕМА ҐОТФРІДА КЕЛЛЕРА

Як ми щойно зауважили, існують категорії епохальні й позаепохальні. До цих позаепохальних категорій ми віднесли між іншим **етнос**. Відповідно до цього як окрему ділянку в межах історіософії годилося б виділити **етнософію.** Але в даному контексті ми хотіли б поставити тільки питання про реґіоналізм і відповідно до того про зв'язок глобального й реґіонального мислення, культури й етносу!...

Яка існує взаємодія між цими категоріями? Чи є щось спільне між Кантом і Круппом, як це колись, за першої світової війни, полемічно твердив Володимир Ерн? Що є спільного між ґотикою й плянуванням середньовічного міста? Між пісковими ґрунтами Німеччини й розвитком бюрґерства? Між мореною й тим, що й досі німці розмовляють діялектами? Між реформацією, Лютером, відкриттям аніліну, який замінив індиґо, винаходом дізельмотора, що заступив парову машину, матерією, зробленою німцями з дерева, азотом, здобутим з повітря?

Чи є щось спільне між наукою і етнопсихологією? Якою мірою можлива етнопсихологія як наука?

Так накреслюється низка історіософічних питань. Але ми звузимо їх обсяг. Обмежимося тільки на рамках 19 сторіччя, саме на німецькій літературі в ході її розвитку від романтиків і Ґете до Ґотфріда Келлера й Конрада-Фердінанда Маєра.

Не так давно «проблема Ґотфріда Келлера», проблема реґіоналізму як проблема німецької літератури, була обговорена в статті Фріца Узінґера «Становище німецької літератури» («Ноє Цайтунґ» з 19. квітня 1946 р.).

Автор названої статті розмежовує в німецькому письменстві два прошарки: один «горішній літературний прошарок европейської ваги» і другий, який він означає як «реґіональний», що котирується тільки в Німеччині і поза межами Німеччини не важить нічого.

На думку автора, «становище німецької літератури зумовлене політичним становищем Німеччини». Відповідно до цієї тези автор далі пише: «Німеччина не є імперія, і німецька людина є протиімперська людина. Країна замкнена в межах континенту, і те, що лежить по той бік океану, відпадає для німця. Час колоніяльної політики був надто короткий, щоб наситити німецьку душу сталими враженнями позаконтинентального світу. Німець не мислить глобально, він не мислить океанами й частинами світу. Він мислить у межах Европи; він мислить переважно в загально-німецьких рамках абож навіть вузько вітчизняно, в межах свого безпосереднього життєвого кола».

Саме в тому, що німцеві властивий не імперський і не океанічний, а вітчизняний спосіб мислення, саме в цьому і треба шукати, на думку Фріца Узінґера, причин, чому реґіоналізм постав у німецькій літературі.

«Дія німецької повісти відбувається між Сельдвілею та Кушнапелем. Але в своїй злиденності актом вчування вона чарує безмежним своїм багатством, багатством любови до малого й незначного. Німецькі письменники бідні, але вони справжні чарівники. Видатні серед них перетворили німецький світ незначного на чарівний світ фантазії. Найвидатніші з цих чарівників — Ґотфрід Келлер і Жан-Поль. Їхній світ — наскрізь німецький світ. Тут їхня глибинність, але в цьому також і їхня обмеженість. Адже вплив їхній сягає доти, доки сягає німецька мова. Поза німецьким мовним простором їх уже не читають, бо вони незрозумілі. Тут, — закінчує автор абзац, — ми стоїмо перед однією надзвичайно важливою проблемою обмежености німецького культурного впливу».

І далі пише: «Французька література завжди була й є світовою літературою. Але хто наважиться сказати це про німецьку літературу. З часів Ґете, — констатує автор, — німецький дух не спромігся зацікавити собою Европу, не кажучи вже про всесвіт».

Залишимо обік Жан-Поля. Говоритимемо тільки про Ґотфріда Келлера. Цей «найвидатніший», — слабенький, принаймні з погляду не-німця, письменник. Дуже слабенький. Він стоїть на рівні таких своїх сучасників, як у російській літературі, скажімо, Потапенко, Боборикін, Шеллер-Міхайлов. Вони теж «найвидатніші» серед інших і так само, як і Ґотфрід Келлер, «чарівники незначного». І їх так само, як і Келлера за межами їхнього «мовного простору» не читають. Чому не читають? Тому, що вони «незрозумілі» за цими межами? Та якщо вони незрозумілі, то хіба Достоєвський зрозумілий? Або Гельдерлін? Якщо взяти приклад з німецької літератури. Хіба Гельдерлін зрозумілий?

«Ситуація» говорить проти Фріца Узінґера: саме незрозумілих читають поза їхнім мовним простором, а надто зрозумілих не читають зовсім.

Проблему Ґотфріда Келлера доводиться ставити зовсім інакше, як її ставить Фріц Узінґер.

Фріц Узінґер не розмежовує політики й літератури. Тим то він багато говорить про океанічне мислення Франції й Англії, щоб пояснити, чому Франція і Англія витворили світові літератури, а Німеччина — ні. Ми цитували вище його думку, що, мовляв, період колоніяльної політики був надто малий у Німеччині, щоб розсунути межі реґіонального світосприймання й піднести німецьке письменство на рівень світового.

Отже, за автором, переборення реґіоналізму й поширення меж письменства стоїть у прямій залежності від поширення глобальної чинности... Абстракції теорії не повинні розбігатися з фактами навіть тоді, коли факти повинні коритися теорії. Немає сумніву, наш час довів, що «чинність теорії» може бути владніша за факти. Ми знаємо: теорія часто випереджає факти, стимулює і орґанізовує їх. Прийдешнє вносить якнайістотніші корективи в минуле. Але покищо все ж таки історію ми розглядаємо як історію фактів, а факти історії стоять у різкій розбіжності з теорією Фріца Узінґера.

Кінець 18, перша половина 19 сторіччя — час колосального духового піднесення Німеччини. Але що становила Німеччина на тому етапі політично? Ніщо! Національної Німеччини реально не існує. Вона роздріблена на малі курфюрства й герцоґства. Про Німеччину цього часу можна сказати, що в цей період вона є країною маєтково-приватних, взагалі квазідержавних форм, а про німецький народ, — що він є аполітичним народом.

Ґете був у Ваймарському герцоґстві міністром. Чи був він міністром в урядовому розумінні слова? Певне, що ні. Бо уряд у Ваймарі був не так урядом держави, як приватною адміністрацією при дворі герцоґа, і Ґете доводилося виконувати функції не державного, а тільки приватного, реґіонального міністра.

І саме цей етап є періодом пишного й барвистого квітіння німецької духової культури. В письменстві: Новаліс, Тік, Вакенродер, брати Шлеґелі, брати Ґрім, Брентано, Кляйст, Гельдерлін, Е. Т. А. Гофман, не кажучи вже про Шіллера й Ґете. В філософії: Гердер, Кант, Фіхте, Геґель, Шеллінґ, Фр. Баадер, Геррес і, щоб закінчити ряд, Фоєрбах. Саме на даному етапі німецька культура опановує світ, і романтизм здійснює свій тріюмфальний похід, похід піднесеного й здійсненого **духу** через усі країни Европи. А тоді відразу після цього бурхливого, полум'яного розквіту приходить цілковитий занепад. Культурна пустка, Ґотфрід Келлер, Конрад-Фердінанд Маєр. Немов ніколи в Німеччині не було ні Ґете, ні Новаліса, ні Гельдерліна.

У той самий час, у ті самі десятиріччя, коли Франція дає Бальзака, Фльобера, Гюґо, Англія — Діккенса, Теккерея, Росія — Турґенева, Толстого, Достоєвського, духова Німеччина не дає нікого, окрім названих: Ґотфріда Келлера й Маєра. Цілковита духова вичерпаність. Скошене поле після жнив, поросле стернею. Неораний переліг.

А політично, спитаємо ми? Саме Ґотфрід Келлер, і ніхто інший репрезентує добу напруженої державної акції. Армії Німеччини переступають кордони Франції; реально здійснюється національне об'єднання; німецький народ перемагає свій дотеперішній реґіоналізм, стає імперським і, нарешті, колоніяльним народом. Бісмарк у політиці; Ґотфрід Келлер — в культурі.

Отже, констатуємо: політичний реґіоналізм був властивий для доби культурного універсалізму Німеччини і, навпаки, на етапі імперської експансії духова культура Німеччини занепадає. Тим то, як бачимо, **історично** можливі обидва варіянти: прямого зв'язку етносу, держави й культури, як це було у Франції і Англії 19 сторіччя, і оберненого, як це було в Німеччині 18—19 сторіч, де саме в умовах політичного реґіоналізму здійснився культурний ренесанс німецького етносу. Саме за часів Бісмарка духовий вплив Німеччини спускається до нуля.

І це один момент, що на нього не зважив Фріц Узінґер. Духова Німеччина дала Новаліса, Гельдерліна, Е. Т. А. Гофмана, пізнього Ґете як автора «Фавста», але вона не дала жадного письменника **типу** Бальзака, Фльобера або Толстого. На етапі, коли світове письменство Европи плекає «об'єктивний реалізм», Німеччина спромоглася дати тільки Ґотфріда Келлера, К. Ф. Маєра, Т. Шторма, Г. Зудермана тощо. Автори виявили неспроможність відобразити реальну об'єктивність, відобразити реальність. Спроби реалістичного письма закінчилися для німецької літератури 19 сторіччя поразкою.

«Гайнріх фон Офтердінґен» Новаліса, «Фавст» Ґете, казки Тіка, новелі Е. Т. А. Гофмана, — виразники літератури, що на місце об'єктивної реальности ставлять замкнену в собі реальність духу, реальність філософську й психологічну або психопатологічну, не зовнішню, а внутрішню, не об'єктивно відображену, а суб'єктивно витворену з середини себе.

Ми могли б говорити про звичку в Німеччині до реґіональних, замкнених у собі форм ізольованого мислення. Ця звичка до реґіональних форм мислення, виховання в традиціях приватнодержавних форм при переключенні народу зі сфери внутрішньої творчости на зовнішньо-імперську повинні були призвести до того, що й імперська ідеологія і імперська акція німецького народу й німецького етносу послідовно набули тих же реґіональних, приватно-замкнених форм. Події наших часів, дійсність 30—40 років показали, що приватна форма імперії є нонсенс; вони довели неможливість існування реґіональної імперії, абсурдність концепції імперіялістичного реґіоналізму, реґіоналізму, який спробував ствердити себе як імперіялізм. Варіянт реґіонального розв'язання проблеми світової імперії був заперечений.

Коли ми говоримо тут про реґіоналізм у мисленні, ми не вкладаємо в це поняття жадного абстрактного або метафізичного сенсу. Ми волімо лишатися в рамках історіософії, в даному разі на ґрунті конкретної історії Німеччини. Так перед нами постає проблема історизму етнопсихологічних і етноідеологічних понять: як історично постають, як на ґрунті історії витворюються певні етнічно-психологічні категорії?.. Абож точніше: чи можливі етнопсихологічні категорії як історичні даності?

Але для відповіді на це нам потрібний був би окремий нарис.



ОЛЕКСА СТЕФАНОВИЧ

Христос

ЗЕМСЬКА МУДРІСТЬ ТОРКНУЛА Б МІСЯЦЯ,
ЯКБИ СКЛАСТИ КНИЖКИ НА СТОС,
ТА БЕЗМІРНО НАД НЕЮ ВИСИТЬСЯ,
ТА НАД ВСІМ ВОЗДВИГСЯ ХРИСТОС.

ВІД РОЗСТРІЛУ-РОЗТЛІННЯ АТОМУ —
В ЛЮТІМ СЯЙВІ ЗЕМНИЙ ОКРЕС —
І НА НЬОГО (ЛИШ ТЛО РОЗП'ЯТОМУ)
ТІНЬ ҐІҐАНТСЬКУ ВЕРТАЄ ХРЕСТ.

ПІДІЙНЯВШИСЬ НАД ВИРОМ РОЗПАДУ,
ПОБОРОВШИ В СОБІ МЕРЦЯ,
ВІН ВАРТУЄ, ВСЕРІВНИЙ ГОСПОДУ,
БО ЩЕ ВІРИТЬ В ЛЮДСЬКІ СЕРЦЯ.

✲

ЮРІЙ ШЕРЕХ

В обороні великих

Полеміка без осіб

1. ЯК МИ ДИСКУТУЄМО?

Чи придивлялися, чи прислухалися ви до наших літературних сперечань, як вони тепер відбуваються? Однаково — усних, між письменниками й літераторами при їхніх зустрічах, — чи писаних і друкованих по наших аж надто численних органах преси. Придивіться до них так ніби трохи збоку. Яке гнітюче враження! Ніби кожний стоїть у пустелі, в безлюдді — і поспішає виговоритися, сказати якнайбільше і якнайшвидше, не зважаючи на те, чи казав хтонебудь те, що він пристрасно заперечує, і чи тому, з ким він сперечається, належать думки, які він заперечує*).

Якась дивна атомізація нашого літературного середовища, розпад його на самодовільні «я», які одначе почувають недостатність і непевність цієї самодовільности, бо інакше для чого б вони взагалі говорили. І чим впевненіше людина говорить, тим виразніше бачиш, що вона говорить тому, що відчуває брак ґрунту під своїми ногами, порожнечу, в якій розлягається й лунає її голос.

Якесь дивне вихоплювання окремих фраз при небажанні збагнути концепцію в її цілості, — або навпаки, вичитування якихось підсвідомих концепцій або концепцій свідомо перепачковуваних! Самоізоляція або донос. І в обох випадках — брак пошани до своїх товаришів, а отже і до себе, намагання самого себе переконати зичним голосом і палкою жестикуляцією, приспати самого себе.

Що це? Наслідок років мовчання? Вияв нашої зрізничкованости, спричиненої відмінністю історичних умов, в яких ми виростали й жили? Вияв теперішнього силоміць насаджуваного й роздмухуваного (мода!) розгрупування в різних сферах суспільного життя? Чи просто може успадкована від недавнього минулого непошана до ближнього, незацікавленість у тому, щоб кожну людину, а тим більше людину-творця сприйняти, зрозуміти як цілість, як неповторну цілість? Нас учили копіювати й повторяти. А тепер — як реакція — прийшло небажання взагалі розуміти інших?

Не встановимо тут причин. Бо вони виходять далеко за межі літературного життя. Ці причини нашого заморфнення й самозамикання. Тільки констатуємо факт. Один деклямує, захоплений собою, про героїзм українських партизан. Другий про Європу. Третій про тенденційність літератури. Четвертий — про позапартійність літератури. П'ятий про заперечення. Шостий... Це могло б нагадати ту картину «Народнього Малахія», де виведена група божевільних у закладі відповідного призначення.

*) От один з багатьох прикладів: береться цитату: «Сонет відкидається не тому, що сама форма погана — він не відкидається навіть сам по собі — він відкидається як універсальна форма, як форма, що сковує або деформує зміст. Свобода змісту визначати собі форму — гасло літератури нашого дня — це не безформність і не хаос уламків форми. Це створення безконечно нових літературних світів по образу і подобію поетовому». І далі заперечується цю цитату так: «Це типово германське (в тому числі й англосакське) розуміння форми, тим часом як в українському письменстві творча ініціятива неоклясиків протиставила тій концепції форми-норми — античну й романську (за взірцем французького парнасизму) концепцію форми-структури, яка становить не зовнішні «пута», а іманентну творові **методу** вислову, отже, ніколи нічого не сковує й не деформує, ніякому змістові не суперечить і не заважає, а заважає самій лише плутанині та недбальству».

А тепер хай неупереджений читач скаже, що заперечувано й що стверджувано в першій цитаті. Досить мінімальної уважности, щоб побачити, що там саме й заперечувано підхід до форми як до зовнішніх пут і стверджувано якраз саме таке розуміння форми як «іманентної творові методи вислову». Сперечання з порожнечею!

Не кажемо вже про фактичну сторону справи. Висловлень уже самого Гердера досить, щоб переконатися, що те розуміння форми літературного твору, про яке тут говориться як про німецьке, залежить не стільки від національности, скільки від приналежности до певного літературного стилю (хоч би в межах шкільної схеми: клясицизм — романтизм).

Кожний, не слухаючи інших, викладає свою панацею, як урятувати людство. Справді, нормальні люди в нормальних обставинах так не розмовляють: у гурті кожен сам з собою. Ми — нормальні люди. Значить, — ненормальні обставини нашого літературного життя. І нашого суспільного життя.

Алеж ми, повторюю, нормальні люди. І не фаталісти. Навчімося ж **розмовляти** один з одним. Не **промовляти**, не виголошувати, не пророкувати, а слухати і відповідати. На з'їзді журналістів я стежив за реакціями моїх сусідів на виступи промовців. Один з них слухає доповідача, на устах його іронічна усмішка. Увесь вираз обличчя каже: «Ну, й дурниці ж ти верзеш». Це означає, що доповідач висловлює те, що не збігається з думками слухача. І раптом вираз обличчя зміняється, і я чую репліку: «Правильно!» Це означає, що доповідач висловив думку, що збігається з його, слухача, думкою. А далі знов кисло-іронічний вираз. Це означає... Ну, ви вже знаєте, що це означає.

У нас так не тільки слухають, так і читають. Читають Шевченка — і все в одне око входить, а в друге безслідно виходить. Аж раптом одне місце збігається з думками й поглядами читача — і його підхоплюють, виписують, цитують... Це називається, мабуть, використовувати Шевченка як пророка. У нас за такою самою методою і «критичні статті» пишуть — про Шевченка, про Лесю Українку, про Франка, особливо з нагоди ювілеїв. Не помічаючи того, що це образа — і для Шевченка, Лесі Українки, Франка — і для тих читачів, кому ці критичні опуси пропонуються.

У нас нема зрозуміння, що справжня людина — завжди цілість. Може суперечна, може складна, але цілість. У нас нема пошани до людини. Пошани, без якої всі імпортовані розмови про демократію — нудна жуйка і образа людини і образа демократії.

Ми звикли стверджувати себе. І нам невтямки, що, принижуючи або ігноруючи інших, ми й себе не зможемо ствердити. Бо не можна ствердити будь-що в порожнечі.

Звичайно, мав рацію Шопенгауер, писавши: «Людина може бачити в іншій лише стільки, скільки вона сама посідає, і зрозуміти іншу вона може лише відповідно до власного розуму». Алеж ми і говоримо в даному випадку не про малих і найменших. Говоримо про діячів нашого слова. Міра їхнього розуму й внутрішнього посідання достатня, щоб зрозуміти іншого. Значить, треба тільки забажати.

2. PRO DOMO SUA

Predigen will ichs, sagen will ichs, aber zwingen, dringen mit Gewalt will ich niemand, denn der Glaube will willig, ungenötigt angenommen werden.

Martin Luther

Моя доповідь на з'їзді МУРу викликала досить відгуків — і прихильників, і неприхильників. Я не вважаю її ані за виняткову, ані за історичну, як заявляв дехто з надміру ентузіястичних і темпераментних звітодавців. Але надаю їй деякого суб'єктивного і об'єктивного значення. Суб'єктивного, — бо це перша моя спроба підсумувати свої студії над сучасною українською літературою. Об'єктивного, — бо це перша і покищо єдина в нас спроба синтетично оглянути нашу сучасну літературу і з'ясувати собі напрями дальшого її розвитку. Перше — можливо ні для кого, крім мене, не має значення. Друге — примушує мене забирати слово, щоб розсіяти те нерозуміння або небажання розуміти, ту атмосферу порожнечі, яка утворилася або яку утворюють навколо мого виступу, як і навколо майже **всіх** виступів усіх наших літераторів останнього часу.

Мною не рухає бажання комунебудь накинути мої погляди, бо накинути погляди за моїм глибоким переконанням не можна взагалі, — кожний мусить до них прийти, прийти сам, власними зусиллями. Мною не рухає бажання щонебудь довести і когось переконати, бо кожна людина має свою «стелю» і, коли ця людина в силу свого темпераменту, звичок, виховання абощо не здатна якихось явищ літератури або світогляду сприйняти, то найкращі статті її цього не навчать. Мною рухає бажання викласти свої погляди так, щоб мене зро-

зуміли, бо тільки тоді мені зможуть або подати потрібні зміни чи додатки до моїх поглядів, або висунути контрконцепцію. У дотеперішніх бо виступах мої опоненти не змогли подати ані таких змін, ані такої контрконцепції, бо вони не зрозуміли і не мали бажання зрозуміти того, з чим полемізували.

Це стосується і до дискусії на конференції МУРу в Авґсбурзі, де виступи дискутантів не стояли в жадному зв'язку з доповіддю (і тому неправильний закид, ніби доповідь спрямувала дискусію хибним шляхом), і до пізніших друкованих виступів.

3. СОБІ ЧИ СВІТОВІ?

> «В самім існуванні нашого народу в такому вигляді, як він є, мусить бути велика ідея. Без цього наш народ уже зникнув би давно з лиця землі. Тільки треба ту ідею назвати. Без назви нічого в світі існувати не може. Предмет без назви не є предмет, і людина без назви порожнє місце, і так само народ. Назву, її зміст, її тип... Ось завдання нашої творчости».
>
> **Улас Самчук. «Кулак»**

Давно відома популяризована в нас Потебнею теза ідеалістичної філософії: «Всяке розуміння є нерозуміння». Якщо написано якесь а і повз цей напис пройшла тисяча людей, і кожний його прочитав, то постало тисячу розумінь, — вони ж нерозуміння з погляду інших 999, а значить і щонайменше 999 непорозумінь. З погляду практичного це звучить може комічно — таж кожний грамотний, прочитавши на вивісці «М'ясо. Ковбаси», не піде туди купувати черевики або газету. А проте є в цьому твердженні і практично трагікомічна правдивість і слушність.

У декларації МУРу говориться, що українські письменники повинні «у високомистецькій, досконалій формі служити своєму народові і тим самим завоювати собі голос та авторитет у світовому мистецтві». Отже, два завдання: служити своєму народові — перше і основне; з нього випливає, випливає автоматично, оскільки його досягається **(«тим самим»)**, друге і побічне завдання: ствердити українську літературу, а тим зрештою і українську духовість на світовому форумі.

Але, з різних позицій виходячи, нам пропонують поміняти ці завдання місцями і за основне завдання наших письменників уважати саме друге. Нам кажуть: українські письменники на еміґрації своїм головним завданням мають дати твори, «що їх можна було б перекладати й чужими мовами і що спричинилися б до того, щоб світ зрозумів українську справу. Мусимо мати письменника зі світовою славою. Нам треба пробити дорогу в світ». Нам кажуть: »Неодмінне завдання всіх письменників України докласти свідомо всіх сил до того, щоб піднести рівень української літературної творчости на вершини творчих досягнень найкращих літератур европейського і позаевропейського світу», — вважаючи за головні засоби до цього «1. Ґрунтовне знання найважливіших творів світової літератури... 2. Ґрунтовне знання чужих мов... 3. Інформаційну працю між чужинцями...» Нарешті це місце декларації МУРу прямо інтерпретують так: «Скільки найвища мета служення українському народові сама з себе зрозуміла і стоїть поза питаннями — наголос робиться на світовому значенні українського письменства...»

Різні щаблі все того самого підходу. Фактичні й психологічні засновки його зрозуміння. Нашу літературу не знають у світі. Україна для чужинця в масі — джерело пшениці й сала, а не духового зростання. Це нам болить. Це нам просто шкодить практично, бо коли ми кричимо про своє нестерпне становище, нас не чують, бо думають, що нас нема. Нам треба, щоб нас почули. Від цього залежить може саме існування нас як фізичних одиниць і як народу. І тут ми хапаємося за літературу і благаємо її, щоб вона нас репрезентувала й заступала.

Фактичні й психологічні засновки, отже, зрозумілі. Але самий підхід глибоко хибний і шкідливий. Ні одна література не стала великою й світовою, наподоблюючися до інших. Шекспір і Байрон великі не тим, що знали чужі літератури й чужі мови. Бальзак і Фльобер і Стендаль творили свої шедеври для того щоб висловити своє (і своєї нації) внутрішнє єство, а не для того, щоб французька література зрівнялася з якоюсь іншою. Поки російська література своїм ідеалом мала зрівнятися з світовими літературами, вона породжувала тільки оди Ломоносова, «Петріяди» Хераскова й балади Жуковського. Вона стала світовою, коли прийшли Толстой і Достоєвський, які були досить таки байдужі до зразків світової літератури, але зате виявили в своїх творах свою внутрішню суть, проблеми своєї, російської душі з максимальною повнотою.

Питання про те, що раніше поставити: служіння своєму народові чи завоювання авторитету в світовому письменстві — не схоластичне питання. Є тільки один спосіб завоювати авторитет у світовому письменстві: не відтворювати його зразки, а торувати свій власний шлях. І коли наша література глибоко, адекватно виявить нас, українців, — тоді до неї стане прислухатися й світ. А до того часу ми можемо скільки завгодно вивчати чужі літератури і стати неперевершеними поліглотами — це нам нічого не допоможе.

Служити своєму народові «у високомистецькій, досконалій формі» — це зовсім не порожній і самозрозумілий загальник. Це зовсім не наслідок чи вияв сліпої інтуїції, що виростає з лінивого самоспоглядання. Це роки шукань і впертої праці, це безсонні ночі й розневровані дні, це колосальна праця розуму, совісти й чимраз вправнішої руки, це безконечні й болючі шукання, шукання й ще раз шукання. Це гігантична праця, яка не раз здається Сізіфовою. Праця піонера, що пробивається до джерел, до занедбаних і привалених камінням і сміттям, наношеним з усього світу, джерел національної літератури.

Не так давно Микола Зеров кликав нас до джерел світової культури. Це був корисний і потрібний заклик. Але настав час доповнити й поглибити його. Кличем сьогоднішнього дня повинно стати: **до джерел української національної культури.** Це не поступка ледачим і не відмовлення від культури. Це гасло вимагає не менше праці й зусиль, ніж гасло Зерова. В нього входить і учнівство, і творчість, самозаглиблення і експансія назовні. Лежачи під вишнею горічерева в вишиваній сорочці, до національних джерел не дійдеш. Стилізацією національного стилю не створиш. Етнографії він не дорівнює.

Отже: творячи, не дбаймо про світ і про репрезентацію України. Намагаймося глибше, повніше, вичерпніше висловити себе, свою правду. Думаймо глибше, дихаймо ширше, мислім і відчуваймо категоріями української імперії духу, а не малоросійської чи малопольської провінції, продумуймо свою концепцію, знаходьмо їй її форму вияву. І коли ми цього доможемося, коли ми створимо велику **українську** літературу, тоді «тим самим» ми завоюємо «собі голос і авторитет у світовому мистецтві». Наша література, що хоче бути великою, може бути тільки **українською** великою літературою — або вона не буде великою. Вдумаймося в це. Це не трюїзм, як може здатися прибічникам і представникам школярського мислення.

Чи означає це, що нам не треба знати чужі літератури й чужі мови, що нам треба зректися інформувати чужинців про нашу літературу? Ні, і тисячу разів ні. Ми не проповідуємо обскурантизму й самоізоляції. Не має права писати людина, яка не знає світової літератури, — бо вона відкриватиме давно відкрите, вона буде носієм провінціяльщини й загальним посміховищем. Давно минули ті часи, коли можна було творити тільки нутром, не стоячи на рівні світової культури. На провінціяльщину приречений і той, хто не знає чужих мов. Знати їх конче треба.

Національний стиль не етнографічно-стилізаційного типу не можна творити, не опрацювавши і не ввібравши в себе досягнень світової літератури. Дуже шкода, що доводиться ці абеткові істини повторювати. Але їх повторювати доводиться, бо, оперуючи ними, люди пересмикують карти.

Кожний, хто хоче бути письменником, мусить знати світову літературу і чужі мови. Він не письменник, поки цього нема, — підкреслюємо це категорично. Ера писарів і апологетів писаризму в літературі закінчилася. Люди без школи світового письменства можуть писати й друкуватися, — вони не письменники, і їхні писання нічого спільного з літературою не мають. Це — попередня кляса, перед вступом до літератури. Вона так само потрібна, як ще попередніша: вивчати літери, правила, граматики й пунктуації.

Але не плутаймо учнів і письменників. Не доводьмо, що грамотність корисна. Не розбиваймося грудьми об відчинені двері. Кожний письменник мусить відбути своє на шкільній лаві. Цього мало: він мусить усе життя вчитися в чужих великих. Але не садовімо на шкільну лаву українську літературу. Вона вже пройшла цей етап: від Старицького й Франка до Миколи Зерова вона впerто й наполегливо вчилася. В творчості неокласиків і їхнього покоління вона досягла европейського рівня. Вона склала іспит рівности. Тепер вона хоче **творити.** А ви ходите коло неї в ролі шкільного сторожа, дивитеся на годинник і дзвоните на лекцію чужих мов і літератур

і обурені, що вона вже не хоче на цю лекцію йти. Не хоче, бо вже знає, що ви їй скажете.

«Насиченість вищими правдами, вищими вольовими чинниками» — це риса великої літератури. Але ці вищі правди, вищі вольові чинники не переймаються і не копіюються. Копія Ґете, Стендаля або Толстого — не буде великою літературою. Ці речі вирощуються з надр своєї і народної душі. Ці речі ростуть з національних джерел. А ми ці джерела занедбали й занехаяли або звели до стилізації й примітиву. Вивчаймо чужі зразки, зростаймо на них, вбираймо їх у себе, — але творімо своє, неповторне, те, що росте з нашої духовости, з нашої національної традиції. І тоді світове визнання прийде само.

Так само стоїть справа і з інформацією чужинців. Чи потрібна вона нам? — Як повітря. Чи стоїть вона в зв'язку з творенням великої української літератури? В такому самому, як довідкове бюро на залізничному двірці з винайденням паротяга.

Висновок: школа — річ потрібна, але школярство не творить нових цінностей. Знати чуже корисно, плазувати перед ним — шкідливо. Досить трюїстичний висновок На жаль, для наших чужолюбів і принципових провінціялів і він ревеляційний.

4. РІЗНІ І РІВНІ

«На межі двох діб неминуче з'являються люди, що звисають на грані, звідки видно далеко назад і ще далі вперед. Отже, вони слабують на хворобу, якої люди жадної партії ніколи не прощають — на гостроту зору. Найкращі слуги життя — засліплені й підсліпуваті».

Валеріян Підмогильний

Поруч вічного школярства й провінційного чужолюбства стоїть і інша загроза перед нашою літературою. Загроза, сказати б партійної тоталітаризації її.

Коли декларації МУРу закидають, що вона «надміру широка» («загального характеру... ніякої проблеми докладніше не заторкнуто»), надміру загальна, то вільно чи мимовільно в цьому виявляється тенденція надати письменницькому об'єднанню вужчого, партійнішого характеру. Коли вимагають «авторитетних директив» про те, що таке «мистецьки недолуге», бо, мовляв, воно «може випливати не лише з персональних властивостей письменника, а й з колективних ідейних настанов чи настроїв», то вільно чи мимовільно в цьому виявляється бажання стати на шлях декретно-паперового керування літературою.

Чи треба справді дати негайно точне визначення того, що є «мистецьки недолуге»? Є тут речі безсумнівні. Ніхто з людей, що розбираються в мистецтві і не виходять з батьківських почувань, не відмовиться підвести під цю категорію дотеперішні вірші Балка або оповідання Брика. Але вже, наприклад, оповідання Русальського викликають деяку незгоду й сумніви. Значить, у них уже є щось від мистецтва, щось варте обговорення, не зважаючи на всю їх незрілість і недоробленість. Отже, чи справді треба «спустити директиву» про те, що ознаками мистецької недолугости є те і те?

Багато хто у нас може святкувати вже півторарічний ювілей свого демократизму. Але демократизм нерідко розуміють не як пошану до чужої думки, а як розсвареність партій, що, правда, співіснують, але кожна з них готова пожерти іншу або інші, як павук пожирає павука. Тут не місце говорити про коріння цього явища в нашому громадському житті і про його ефект там. Але чи треба запроваджувати таку тоталітаристично-партійну «демократію» в нашому літературному житті?

З Содому й Гоморри попередньої доби ми вийшли стомлені, знервовані, заморфізовані, великою мірою спантеличені. Тоталітаристичні «спілки письменників», куди силою закону входили всі причетні до літератури, незалежно від їхніх поглядів і спрямовань, і де їм диктовано, як писати, а як не писати, не сприяли вичіткуванню позицій кожного й творчому розгруповуванню. Доба безперервної евакуації й суцільної розтічі ще менше цьому сприяла. Письменницьке середовище розпорошилося на ізольовані одиниці. Між ними тільки починається несміливе зближення й групування. Воно проходить безсистемно, навпомацки, часто випадково, за другорядними ознаками. Коли десь утвориться якась оформлена група, незабаром ми довідуємося про вихід її членів з неї.

Зате нетерпимости в своїх поглядах кожна така група має аж занадто багато. Можна було б сказати, що нетерпимість у поглядах прямо пропорційна нетривалості групи. «Ідеаліст» не подає руки «матеріялістові», «демократ» — «тоталітаристові», «експериментатор» — «традиціоналістові». Мало не кожний уже знає істину в останній і остаточній редакції. Чужа думка — ніщо, заблуд або злочин. Критерії вартости мистецького твору? Будь ласка, вони готові, маєте їх. Пан А.? Це не письменник. Я не виступатиму з ним на одному літературному вечорі. Пан Б.? Чорт зна що. Не смійте друкувати моїх поезій в одному числі журналу з його поезіями.

Не можна давати жадних директив, крім найзагальніших, поки ми носимо в собі дух партійної виключности й «тоталітаристичної демократії», поки ми не навчилися шанувати чужу думку й чуже спрямовання, поки ми не усвідомили, що література складається з взаємодії різних і навіть протилежних прямувань. Поки ми не стали демократами в дусі, а не в деклараціях, поки ми з «демократів» не стали демократами.

Дух партійної виключности ніколи не творив високих мистецьких цінностей. Найкращі ідеї, піднесені в ступінь партійної виключности, умертвляють мистецтво. Подивіться на «П'яний рейд» Миколи Чирського. Повний блиску талант задушений добровільно на себе накладеним тягарем партійности. Партійно-утилітарна агітаційна література існувала й буде існувати. Згадаймо Фрайліґрата, Герверга. Є вона й тепер: «Зможу» Ю. Зорича, оповідання В. Чорногая, монологи Володимира. Вона може бути навіть корисною, якщо корисний напрям, який вона боронить. Але вона ніколи не створювала й не створить високих мистецьких цінностей.

Ідея МУРу, як я її розумію, це ідея єднання і співпраці **різних і рівних**, заснована на взаємопошані й взаєморозумінні. Чи буде відбуватися процес диференціяції й творення груп? Безперечно. Але не треба його ані штучно стимулювати, ані декретово оформлювати й закріплювати. Я думаю, що ті групи, які тепер накреслюються, — це ще не справжні групи і не встигне ще тричі проспівати півень, як вони розпадуться й перегрупуються.

Нас лякають тим, що без закріплення груп у нас почнеться «змагання всіх проти всіх». Я думаю, що краще змагання всіх проти всіх, де кожний зданий на власні сили і, чесно зустрічаючися зі своїми противниками, виробляє в собі почуття поваги до них і почати розуміння їх, ніж утворення адміністративним шляхом кількох суворо здекларованих у собі, замкнених, партійно-орденських груп, пройнятих духом нетерпимости й виключности. Зрештою, ніхто не перешкоджає й таким групам творитися, якщо для цього є ґрунт, але чи є потреба всіх літераторів заганяти в такі групи?

Ні, або МУР виконає своє завдання об'єднати різних і рівних, що групуються вільно і як вони хочуть, або він перетвориться на механічне поєднання кількох взаємопожираючих, пройнятих духом виключности й конкуренції вузьких груп, — і це буде його кінцем. Чи буде це корисно для нашого літературного процесу, — це, здається, ясно кожному, хто зберігає здатність тверезо думати.

І тому висновок: жадних директив. Жадних непотрібних визначень і дефініцій. Жадних штучно накидуваних чи штучно закріплюваних угруповань. Жадного насаджування духу партійної виключности. Вільний вияв кожної творчої індивідуальности в межах її пошани до інших творчих індивідуальностей. І повна воля її групуватися з іншими індивідуальностями і розривати ці групові зв'язки.

(До речі буде нагадати тут, що керівництво МУРу ніколи не робило спроби «висунути на початку конференції директиви в питанні літературного стилю і національного світогляду». Всі доповіді йшли як дискусійні, і кожен член МУРу міг виступити з доповіддю. А якщо якась доповідь привернула до себе більше уваги, — чи це провина доповідача?).

5. ЩО ТАКЕ ЛІТЕРАТУРНИЙ СТИЛЬ?

«Бережіться учених... Перед ними кожний птах лежить обскубаний».

Ф. Ніцше

«Літературний стиль, — кажуть нам, — є система літературних засобів, що логічно зумовлені тією чи тією фактично здійсненою методою перетворення специфічного матеріялу поезії — себто слова — на естетичну форму літературного твору». І далі: «Можливість принципово різних і якісно відмінних метод естетизації безпосередньо очевидна тільки щодо елементів семантичних, і саме вони повинні правити за основу диференціяції літературних стилів». Несемантичні елементи слова виключаються практично з поняття стилю, бо «в численних випадках» вони зумовлені семантичними; композиція твору виключається, бо вона становить «логічно-семантичну синтаксу твору, поширену на комбінації словосполучень, що виходять поза межі т. зв. періоду» і т. д.

Виходячи з такого більше, ніж звуженого розуміння стилю, мені закидають поплутання понять стилю — літературної школи — літературної організації — світоглядових складників («компонентів») тематики. Відкиньмо передусім непорозуміння. Літературна організація в цих закидах явно ні при чому. Тут ідеться про ВАПЛІТЕ. Кожний прекрасно знає, що в ВАПЛІТЕ були представники різних стилів і що не багато було спільного в Панча з Яновським і, в Бажана з Сосюрою. Але коли говоримо сьогодні про ВАПЛІТЕ, то говоримо про її ядро, про ту групу, яка, гуртуючися навколо Хвильового, надавала тону всій організації. Чи мав Хвильовий і його школа свій стиль? З мого погляду мав і мала.

Бо я не виходив і не виходитиму з того визначення стилю, що наведене вище. Не заперечую, що для абстрактних схем воно придатне: взявши один елемент складної системи складників літературного твору і зігнорувавши інші, досить легко опрацювати дійсну на всі часи схему шести чи восьми можливих літературних стилів. Питання тільки в тому: що це дає? Деякі явища літературного процесу вкладуться в цю схему. Ми їм дамо відповідні налички. Яка від цього користь? Ще більше явищ літературного процесу не вкладеться в цю схему. Ми будемо говорити про еклектизм, про поєднання різних стилів, може навіть підрахуємо у відсотках елементи різних стилів. Але, Боже мій, яке все це буде висушене й далеке від різноблисного конкретного літературного процесу. Чи треба на цих операціях ще і ще раз доводити сірість теорії супроти вічно зеленого дерева життя?

Світ взагалі і кожний прояв його — отже і мистецькі твори — принципово і завжди плюральні. Тому пізнання людське, коли воно хоче бути максимально адекватним пізнаваному, мусить бути плюралістичне. Для кожного явища може бути дано багато визначень, коли виходити з однієї ознаки. Так, визначаючи, що таке стіл з погляду матеріялу, ми скажемо: це дерев'яний предмет. Інше буде визначення з погляду його форми, його функції тощо. Але максимально адекватним буде те визначення, яке схопить максимум істотних ознак. Наскільки ж ускладняється справа, коли ми переходимо до динаміки, до процесів, як це є з мистецтвом! Наскільки хибнішими будуть тут визначення, дані за однією ознакою і до того ж узятою статично!

Чи будуть ці визначення абсолютно неправильні? Ні, в певних рисах вони можуть бути правильні. Правильні в межах схеми. Дослідник, знайшовши одну кістку передісторичної тварини, реконструює структуру тіла цієї тварини. І реконструює **схематично** правильно. Але з цих реконструкцій ми не знатимемо ні кольору й довжини її шерсти, ні кольору очей, ні манери поводитися, ні багатьох, багатьох властивостей, які саме й становлять індивідуальну неповторність саме даної тварини.

Кладучи в основу стильової клясифікації літературних творів один елемент — семантичні моменти слова в їх естетичному застосуванні — ми робили б так само, як робить палеонтолог. І ми, безперечно, теж змогли б за цим одним елементом **схематично** відбудовувати ціле. Підкреслюємо одначе: тільки схематично. Але між нами і палеонтологом є одна велика різниця: палеонтолог справді не має нічого, крім однієї кістки, і мусить від неї йдучи, схематично реконструювати ввесь організм. А літературознавець і критик має перед собою ввесь організм, але **не хоче його бачити,** як цілість. Він воліє на підставі одного елементу штучно побудувати сіру схему, замість придивитися й вглибитися в живий і повнокровний організм. Палеонтолог змушений, а прихильник літературознавчої палеонтології добровільно прирікає себе до схематизму. В цьому основна й принципова відмінність.

Не казатиму вже про те, що усунення з визначення стилю ширших, ніж слово, складників його засноване просто на грі слів. Припустімо навіть справді, що, наприклад, композиція твору — це «логічно-семантична синтакса твору, поширена на комбінації словосполучень, що виходять поза межі т. зв. періоду»... Але хіба не є факт загально відомий, що складніші сполучення елементів, які виходять поза межі цих елементів, мають не тільки кількісно-ускладнені, а й якісно-відмінні особливості, що структура ніколи не дорівнює сумі. Властивості періоду не можна звести до суми властивостей речення, властивості речення не можна звести до суми властивостей слова, властивості слова не можна звести до суми властивостей морфем. Безперечно, і композиція, навіть у такому розумінні, як подано вище, має свої власні властивості.

Але це між іншим. Я не збираюся тут давати іманентної аналізи такого чи такого визначення стилю. Я не збираюся й пропонувати тут свого визначення. Це надто відповідальна річ, якщо йдеться не про штучно створену схему, а про щось справді адекватне явищам літературного життя, літературного процесу, якщо ми виходимо за межі примітивів формальної логіки. Я волію покищо користатися не точним визначенням літературного стилю, а його робочим окресленням, у якому це поняття вживається ще від часів Бюффонового визначення: «Le style c'est l'homme». Під стилем письменника я розумію практично суму особливостей його творів, узятих як естетична цілість, як система, під стилем літературної школи — колективні особливості творів (узятих кожний і всі разом як естетична цілість) представників цієї школи, під стилем доби — спільні особливості творів письменників цієї доби. Отже, до стилю в цьому розумінні входить і світогляд письменника, як він виявлений у творі («світоглядові компоненти тематики»), і жанр, і композиційні особливості, і мовні особливості тощо, — але все це взяте не в загальній сумі, а в своїй окремішності від того літературного тла, на якому існує і сприймається даний літературний твір. А провідним у цьому складному комплексі-системі можуть бути в різних випадках різні складники: в одному випадку світогляд, в другому композиція, в третьому мова і т. д.

Стиль у цьому розумінні, отже, є такою ж мірою внутрішня, іманентна властивість літературного твору, як і властивість того літературного тла, на якому цей твір виник або сприймається. У стиль твору в такому розумінні впроваджується елемент відносности, руху, елемент навіть особистого підходу. Чи це погано? Відповідь залежить знову ж таки від погляду. Для схематика — це дуже погано. Для синтетика — добре. Але головне те, що так воно є. У нас нема можливости оцінювати твір цілком іманентно. Все наше пізнання будується на співвідносностях. Поставмося ж до цього свідомо і не граймося в «вічні визначення».

Надто просто і дає можливість суб'єктивізмові? Безперечно. І в тому є призначення критика, щоб він міг у кожному конкретному випадку схопити виявити провідне і показати, як з цим провідним пов'язані в посутню єдність всі інші складники твору. Можуть бути помилки, перекручення, хибні тлумачення при такому підході? Безперечно. Але можуть бути і удачі, блискучі знахідки, може бути проникнення в святая святих творчости, твору, літературного процесу. Може бути прозирання в процес вічно відновлюваного і ніколи собі не тотожного зеленіння життя.

А при схематичному підході, можливо, не буде цілковитих провалів, але не буде й не може бути цілковитих знахідок. Мертвий музей — корисна річ, але жити в музеї не можна. І навіть збагнути життя як цілість у музеї не можна. Одні літературознавці воліють обертатися між слоїками з заспиртованими препаратами. Корисна праця, і хтось мусить її виконувати. Але інші воліють сполучити лябораторію з життям, воліють не обмежуватися на складниках, а вдумуватися й вчуватися в ціле. Чи повинні вони замовкнути і дати себе теж перетворити на препарат?

Ні, краще **таке** «розв'язання методологічного хаосу», ніж мертві й мертвотні схеми. Огляньмо музей і, вийшовши з нього, ми з більшою силою й переконаністю гукнемо: Хай живе життя!

6. ЩЕ ПРО МЕТОДИ ПОЛЕМІКИ

Коли від загальних понять переходимо до конкретного розгляду українського літературного процесу на українських землях, стиль і рівень полеміки різко змінюється.

У доповіді пропоновано певну схему розуміння українського літературного процесу до двадцятих років нашого сторіччя включно. Чому тільки схема — зрозуміло: бо це ж тільки вступ до доповіді про стилі сучасної української літератури на еміграції, — отже, йшлося тільки про визначення напряму, а не про характеристику окремих письменників або навіть стилів. Схема була, спрощено беручи, запропонована така: приблизно від Старицького й Франка почався рух української літератури в напрямі переборення її провінціяльного характеру, в напрямі европеїзації всіх складників літератури. Головні віхи цього процесу після Старицького й Франка: Леся Українка і М. Коцюбинський — українські модерністи (Вороний-Яцків) — символісти — неоклясики. Неоклясики зі своїм гаслом «до джерел» (характеристично, до джерела завжди в них чужі: античність, Европа) становлять вершину цього руху. З цього погляду двадцяті роки — роки тріюмфу неоклясики, дарма що літературна продукція неоклясиків тоді була скупа кількісно, дарма що саме «п'ятірне ґроно» знищено великою мірою як осіб. Уже в двадцяті роки зароджується й невиразне ще прагнення, не відмовляючися від европейських дже-

рел, відкинути рабське їх наслідування. Закорінюються перші паростки того гасла **«до національних джерел»**, яке ми кидаємо тепер як гасло наших сорокових-п'ятдесятих років. Але воно тоді ще дуже невиразно виявляється, і хіба тільки тепер у творчості Осьмачки, Барки, Багряного, декого з молодших виразніше себе показує.

Така, спрощено беручи, схема нашого літературного процесу. Ніяка не характеристика стилів покищо, а тільки схема напряму розвитку нашої літератури. Чи можна її заперечувати? Звичайно, можна. Але коли з нею полемізують закидами, що в доповіді не згадано «української імпресіоністичної лірики» Євгена Плужника, зігноровано символізм (що фактично хибно), зігноровано поезію Максима Рильського, зігноровано західньо-українську передвоєнну літературу, то це, звичайно, полеміка за зразком відомої анекдоти про розмову двох глухих бабусь, щось на зразок: — А ти в церкві була? — Купила півня. — Гарно співають? — Юшку зварила.

Чи хоч одне з поданих явищ суперечить поданій схемі нашого літературного процесу? І Плужник (характеристика якого як імпресіоніста не на моїй совісті), і символісти, і Рильський, і західньо-українські письменники двадцятих років (за винятком хіба Антонича, про якого зроблено в мене спеціяльне застереження) якраз блискуче вкладаються в цю схему. Усі вони — кожний посвоєму здійснювали й довершували тоді місію «европеїзації» української літератури, як це і тепер ще намагаються робити численні епігони — nomina sunt odiosa, — ломлячися з усієї сили в давно вже навстіж розчахнені двері.

Якщо вже збивати запропоновану мною схему розвитку літературного процесу, то треба було б назвати інші імена: Антонича, Лятуринську, Тичину, Стефановича, Осьмачку (ще двадцятих років)... Це ті, кого «европеїзація — вже починала переставати задовольняти, хто інстинктовно рвався вже тоді до національних українських джерел. Можна було б піти ще далі. Може вже М. Коцюбинський своїми «Тінями забутих предків» і Леся Українка своєю «Лісовою піснею» робили перші спроби, відштовхнувшися від европейського берега, виплисти в море шукань свого, питомого українського. Але правда й те, що в них ці спроби ще не виходили за межу стилізації. Про все це треба говорити, коли давати не схему, а огляд розвитку нашої літератури.

Проте, не це нас цікавить. Жонгляж недоречно взятими іменами далі переходить у дослідження тайная тайних цих страшних злочинів. Виявляється, що всі ці «дивні пропуски й замовчування», все це «збіднення (?) української літератури та зниження (?) її нещодавніх мистецьких досягнень» Юрій Шерех робив з цілком конкретною метою — щоб піднести «в українській поезії експресіоністичний стиль, надто симпатичний доповідачеві особисто».

Лишімо обік, чи справді Юрій Шерех так уже симпатизує експресіонізмові. Можна б заприсягтися, що це не так. Зрештою Юрій Шерех симпатизує і поезії Барки, яку тут же названо символістичною (з чим одначе теж рішуче не можна погодитися, хібащо коли треба цю поезію неодмінно втиснути в одну з шести чи восьми рубрик умовної клясифікації стилів). Зрештою право Юрія Шереха симпатизувати якому завгодно напрямові в поезії. Звертає на себе увагу інше: виявляється, Юрій Шерех мав якусь таємну підступну тему перепачкувати, контрабандою протягти свою апологію експресіонізму і заради того, щоб це замаскувати, він нагородив Пеліон на Оссу і зробив цілу свою довгу доповідь.

Чи не пора б уже в нашій критиці покласти край цій методі читання чужих ненаписаних думок і викривання «контрабанди», — методі, надто добре відомій нам з практики однієї країни, методі, яку Микола Куліш влучно схарактеризував назвою однієї своєї статті: «Критика чи прокурорський допит?»

Ні, сміємо запевнити, якби Юрій Шерех хотів виголосити апологію експресіонізму, він би зробив це, бо, хвалити Бога, принаймні про літературні стилі ми говорити тепер можемо, не побоюючися «властей предержащих». Але Юрій Шерех хотів говорити про напрям розвитку нашого літературного процесу. Тож хай і критики його зрозуміють це і говорять про це, залишивши жонгляж жонглерам і розшуки таємниць детективам. Не переносьмо в нашу критику тих метод, рятуючися від яких, ми покинули рідну землю.

Смішно, коли критики починають виловлювати один в одного окремі елементи марксизму, матеріялізму і інших страхіть і досліджувати, як хтось перепачковує цей заборонений крам. Далеко корисніше було б придивитися **до концепції** свого супротивника і постаратися збагнути її суть. **Елементи** можуть переходити з системи світогляду до іншої системи. Виловлювати їх легко, але марно. Важить не їх наявність, а їх функція в системі. Той самий елемент у різних системах може відігравати прямо протилежну ролю.

Але ще гірше, коли супротивникові приписують щось йому зовсім чуже. Що означає, наприклад, такий пасус з приводу гасла органічно-національного стилю:

«А зрештою, за сьогоднішніх наших умовин, в українській літературі на еміґрації, та боротьба за гадану національну ортодоксальність не має найменшого реального сенсу: де це ви бачите в нас літературні напрямки, чужі або ворожі українській національній ідеї? Якщо бачите, то назвіть руба... Національна ідея — не монополія, а тим паче не знаряддя літературного політиканства». При чому і до чого вся ця філіпіка? Що вона має означати? Хто говорив про якусь «національну ортодоксальність»? Чи органічно-національний стиль — гасло, висунене в доповіді, — і «українська національна ідея» — це те саме? При чому тут «літературне політиканство»?

Воістину, якби бути матеріялістом, то можна було б цей пасус використати як доказ того, що перебування в країні вишукування «ідеологічної контрабанди» так визначило свідомість людей, що вони навіть тепер, проповідуючи нібито на 180 градусів протилежні ідеї, все таки не можуть позбутися таких метод літературної «полеміки». Але ми, хвалити Бога, не матеріялісти і тому воліли б увесь цей уривок пояснити як якесь прикре непорозуміння.

Мені не хотілося б обвинуватити моїх опонентів у свідомому й навмисному перенесенні в нашу критику метод прокурорського допиту. Я готовий припустити, що такого наміру не було. Тоді залишається констатувати, що ці методи надто в'їлися в декого з нас. Застосовуємо їх, самі того не помічаючи. І хоч-не-хоч виявляється в них неповага до людини, запідозрювання в кожному якихось не знати чому прихованих задумів, — а з цими рисами, з цим підходом ані нової літератури, ані нового суспільства створити не пощастить. А в даному вужчому випадку: таке «читання в думках» виключає можливість посутньої полеміки, перетворює її на напади й нападки. Література від цього не виграє.

7. ФІЛЕМОН І БАВКІДА

«Погано віддячує вчителеві, хто назавжди лишається тільки учнем його».

Ф. Ніцше

Але найбільша помилка Шереха і найбільша шкода від його виступу, виявляється, в тому, що він уважає «ніби українська література потребує якогось нового органічного національного стилю, а от високомистецького розроблення наявних стилів, створення по-европейському повноцінних шедеврів наявних стилів — очевидячки, не потребує». Справді, який поганий той Шерех: все тихо й мирно в українській літературі, є певна сума «наявних» стилів, кожний собі вибрав один (або й кілька) до вподоби і працює над ним любенько, аж тут вдирається той Шерех, робить бучу, вимагає все це покинути, одне слово, «розв'язує методологічний хаос».

Ідеологія Філемона й Бавкіди в літературі... Живуть старенькі в хижі, мило й ідилічно, і не помічають, що навколо них діється... «Leise! Leise! Ruhe! Laß den Gatten ruhen» («Faust», 2, 5. I).

Абстрагуймося від другої половини цитати, ніби Шерех заперечує опрацювання наявних стилів: у Шереха сказано прямо протилежне (ст. 80 доповіді), а за приписані думки відповідати тяжко. Але саме твердження Шереха про зародження нового органічно-національного стилю (чи стилів) в українській літературі сучасности — це що: теоретична конструкція, гіпотеза, припущення, — чи констатація фактів? Творчість Осьмачки, Стефановича, Барки, Багряного, Лятуринської, Риндика і інших Шерех видумав чи вона існує? Творчість Шевченка петербурзького періоду «наявний стиль» чи ні? І що за уявлення про літературний процес! Все тихо, все гаразд, існують різні наявні стилі, плекаймо їх, і все буде в порядку. І нащо ото хтось там вигадує щось нове? Ні, на жаль чи на щастя, так справа не стоїть. Літературний процес — не статика, а динаміка, і нове раз-у-раз з'являється й витискає старе. Чому ж його витискати, коли воно добре? Нема ради, так воно є. Французька приказка говорить: «Le mieux est l'ennemi du bien»

Але зрештою в ім'я чого ж і протестувати проти нового? Бо «для чималої частини авдиторії це вже був ніби дозвіл не надто замислюватися навколо питання, яким стилем кожне пише і якою мірою в евентуально наявному стилі вдосконалюється». Висновок більше ніж несподіваний. Здавалося б, що, навпаки, коли є **готові** стилістичні шабльони, то над ними особливо не замислюються, а коли йде про творення **нових** стилів, то саме над цим замислюються. А тут виходить навпаки!

I далі: хто сказав, що отой «новий» стиль не росте зі старих традицій, що ним пишуть отак собі, як на серце впало, wie der Vogel singt? В доповіді Шереха говорилося про це прямо: «Свобода змісту визначати собі форму — гасло літератури нашого дня — **це не безформність і не хаос уламків форми.** Це — створення безконечно нових літературних світів по образу і подобію поетовому. **У слабких талантів** це перетворюється на аморфність і хаос..., у справжніх майстрів з цього виливаються геніяльні новаторські форми».

Про цей «новий» стиль говорилося, що він росте з традиції пізнього Шевченка. Що ж, може ця поезія теж крихка й безформна? Дай Боже кожному майстрові «евентуально наявних стилів» так володіти формою, як Шевченко в «Марії» або в «Дівча любе, чорнобриве»!

І чому взагалі таке побоювання, що хтось зіпсується, що хтось — ота «чимала частина авдиторії» перестане над собою працювати? З ким ми говоримо зрештою: з майстрами, з передовиками українського слова чи з школярами на курсах чужих мов і літератур? Чому така турбота за «малих сил» — і таке невизнання більших? Чому безконечна оборона школярів? Чому під гаслом «учитися» орієнтація саме на тих плужан, проти яких здійнято протест? Чи МУР — провінційна просвіта або сільська філія «Плугу»? Говорімо на конференціях МУРу як дорослі і знаймо собі ціну. Повторюю ще раз: кожний український письменник мусить учитися, але українська література як цілість вже зійшла з шкілярської лави.

Туга за директивами по літературній лінії, туга за акуратненькими визначеннями, оборона даних, наявних стилів і канонів їх — це все ланки однієї оборони малих сих. Станьмо вже нарешті на оборону більших!

Тут нам можуть заперечити: так, але кількісно на авґсбурзькій конференції переважали саме «малі сі». Слушно. Але чому це так було? Це було тому, що авґсбурзька конференція була конференцією МУРу і не МУРу. Після того, як МУР в основному уконституювався, він мусів відбути зустріч з рештою літературного середовища. МУР мусів побачити, що є не-МУР, не-МУР мусів побачити, що є МУР. Конференція не ставила завданням популяризувати МУР. Вона ставила завданням **показати** одну з ланок праці МУРу, щоб кожний літератор зміг визначити своє ставлення до МУРу. Отже, майстрі мали говорити з майстрами і мовою майстрів. Слухали їх і навіть голос в обговоренні діставали і гості, але це не повинно було змінити або знизити рівень розмови майстрів. Тож не турбуймося **в даному випадку** за малих сих. Не робімо з літератури педагогічно-виховного закладу. Дбаймо передусім за більших. За тих, хто знає ціну праці і науки, знає ціну старого і саме тому простує до нового. Орієнтація на більших не «збіднить» і не «знизить» української літератури. Її збіднює й знижує педагогічно-плужанський до неї підхід.

8. НАЦІОНАЛЬНИЙ СТИЛЬ

Далі йде сама аналіза цього «нового» стилю, аналіза, заснована на цілому ланцюгу підмін і перекручень. У доповіді Шереха говорилося про «органічно-національний» або «органічний національний» стиль. Для зручности полеміки між цими прикметами вставляється «і». Маленьке **і**, але послуги його неоціненні. Воно зразу зводить усе до абсурду, даючи змогу окремо «робити» національний стиль, а потім окремо органічний!

Розгляд поняття «національний стиль» починається з того, що це — поняття чисто негативне і полягає тільки в «принциповій відмові від усього чужого і ворожого українській нації». Твердження настільки ж аксіоматично висловлене, наскільки хибне й дивне. Хибне тому, що чуже — зовсім не виключається, а навпаки, залюбки сприймається національним стилем, тільки в перетопленому вигляді. Кожному відомо, що національні стилі кожного народу ввібрали в себе безліч чужих елементів. Досить послатися на те, що українські національні музичні інструменти — кобза й байдура — чужого походження, що Шевченко багато чого навчився і від англійця Байрона, і від жидівської Біблії, і від француза Барб'є, — щоб не наводити безлічі таких же загальновідомих прикладів. Дивне ж це твердження, бо незрозуміло, що в стилі, визначеному як система естетизації семантичних елементів слова, може взагалі бути **ворожого!**

Далі говориться, що всі українські стилі — українські, що символізм раннього Тичини — український, що клясицизм Рильського — український, романтизм Шевченкових «Гайдамаків» — український і що нація не повинна будувати літературу в одному єдиному стилі, бо це буде збіднення національної літератури.

Що всі українські стилі — українські, це заперечення, звичайно, не викликає. Але в цій тавтології, кажучи словами автора, «змісту до болю мало». Звичайно, символізм Тичини — український символізм, і клясицизм Рильського — український клясицизм. Але чи це знімає питання, в якому з цих стилів українське національне репрезентоване повніше (момент кількости) й виразніше, досконаліше (момент якости)? Чому росіяни, читаючи переклади з Рильського, кажуть, що вони ніби читають Пушкіна, себто свого, російського поета, а читаючи переклади з Тичини, відчувають, що тут уже щось неруським духом пахне? І чи різним етапам буття нації не відповідають і відмінні стилі з відмінним ставленням до національного і відмінним змістом його? Нарешті хіба можна заперечити, що бувають стилі з принциповою настановою на національне, а бувають стилі з принциповою настановою на чуже або міжнаціональне? І останні, звичайно, теж мають у собі національні елементи, але мають їх, так би мовити, між іншим, просто тому, що, грубо кажучи, з власної шкури не вилізеш? Стиль Миколи Зерова, наприклад, своєю принциповою настановою анаціональний (що не перешкоджає йому бути українським), а стиль Осьмачки своєю принциповою настановою національний, хоч, наприклад, школа Байрона в Осьмачки досить відчутна. І справа тут не в суб'єктивних намірах автора тільки, а в усій системі його стилю. Я не маю підстав ставити під сумнів інтернаціоналістичні симпатії Маяковського, але для мене ясно, що його стиль — глибоко національний російський.

Щождо проклямування **єдиного** стилю й «відтинання галузок» інших стилів, то це чисте непорозуміння або небажання розуміти. В кожну епоху існує багато стилів, і навіть якби хто хотів їх відтяти, то це б йому не вдалося. Але в кожну конкретну епоху чи період з-поміж багатьох стилів панує, задає тон один, іноді два, які і визначають цю епоху. Так, у двадцятих роках, а на еміґрації і в тридцятих панував неоклясицизм і, скажемо так, «хвильовизм», хоч поруч існували інші численні стилі. Так тепер — і в цьому сенс моєї доповіді — до панування йде інший стиль, наставлений на національні українські джерела і через це названий у мене органічно-національним стилем. Не випадково названий саме органічно-національним, бо кожний стиль має в собі елементи національні, а цей наставлений на органічно-національне!

Ніхто не думає заборонити інші стилі, піддавати їх анатемі, навпаки, якщо ті стилі появлять високі мистецькі зразки, то можна це тільки вітати. Але живе є живе, і рух історії має свої закономірності. Якщо комунебудь хочеться бути Делявіном (абстрагуючися від його пізнішого переходу на романтичні позиції) в епоху Гюґо, Мюссе, де Віньї або Капельгородським в епоху Хвильового, — то це його право, але він буде марно гніватися на те, що не він даватиме тон епосі. Колесо історії, як відомо, не спинити.

Так стоїть справа з «національним» стилем. Ціною цілої купи підмін, перекручень і кричущих вульґаризацій «розбивши» його, мій опонент переходить до стилю «органічного».

9. ВЕСЕЛА АРИТМЕТИКА І ПРОБЛЕМА ВЛАСНОГО ГОЛОСУ

Після сказаного про органічно-національний стиль нема потреби багато говорити про «органічний» стиль. Коли нам кажуть, що під ним треба розуміти «українську літературу мінус західньо-европейські впливи», то ми розуміємо обурення вимогою **такого** стилю. Але воно цілком безпредметне, і то не тільки тому, що ніхто такої вимоги не висував, а і тому, що тоді від української літератури... нічого б не лишилося. Бо справді, що лишилося б від европейської літератури, якби з неї вилучити все европейське? Таж українська література — европейська література чи ні?

Тут нам знов і знов підсувають дискусію: орієнтуватися українській літературі на Европу чи не орієнтуватися. Але ця дискусія — суцільне непорозуміння і становить собою з самого початку і до самого кінця механічне перенесення категорій російської культури і російського мислення в український культурний процес.

Російська культура XIX сторіччя знає дві виразно оформлені течії: слов'янофіли й західники. Слов'янофіли вважають російську культуру за абсолютно самобутню; за їхньою концепцією західні впливи чи навіть тиск західньої культури почався з реформ Петра I, який силоміць і всупереч традиціям російського народу почав стригти й рубати боярам бороди, всувати їх (не бороди, а бояр) у европейські камзоли, панчохи й перуки тощо, тощо, — але народ цього не прийняв — і, отже, треба повернутися до старого, відкинувши ту історичну помилку, яку вчинив Петро I. Що відповідають на це західники? Грубо беручи, вони не заперечують історичної

схеми слов'янофілів і їхньої оцінки ролі реформ Петра І, тільки там, де слов'янофіли дають позитивну оцінку, західники дають неґативну оцінку, де одні ставлять мінус, другі ставлять плюс і навпаки. За західниками теж культура російського народу перед Петром І була самобутня і Петро теж силоміць перервав лінію її розвитку. Тільки вони вважають, що Петро зробив добре, бо европейська культура вища, рухливіша, проґресивніша. У російській культурі дискусія між слов'янофілами й західниками має, отже, коріння в спільному погляді — висловлюваному чи невисловлюваному, усвідомленому чи неусвідомленому, — що російська культура в своїй природі — не европейська культура.

Нас тут, звичайно, не цікавить, чи це правильний, чи хибний погляд на минуле російського народу. Нам цікаве й важливе одне: при такому вихідному пункті дискусія на тему: самобутність чи европеїзм — можлива й доцільна.

Але чи є підстави до такої дискусії в історії України і української культури? Жадних. Україна в своїй історії завжди була частиною Европи і завжди себе нею усвідомлювала. Тут нема потреби згадувати загальновідомі факти чи з часів Ярослава Мудрого, чи з часів Павла Алепського... Отже, дискусія на тему: Европа чи самобутність — на українському ґрунті взагалі неможлива, абсурдна, взагалі є вияв мислення категоріями російського історично-культурного процесу. Дискутувати про европейський характер української культури — це все одно, що дискутувати про те, чи люди думають головою, а ходять ногами, чи сонце є джерело тепла і світла на землі, чи залізо складається з заліза, а дерево з дерева. Гасло орієнтації на Европу для України — є гасло орієнтації на Україну, гасло орієнтації на саму себе. Чи варто висувати такі гасла? Чи варто вічно ломитися в навстіж відчинені двері?

Нам скажуть: алеж М. Хвильовий ставив це питання. Ні, тут саме й викривається помилка. Хвильовий ставив питання: орієнтація на Европу чи орієнтація на Москву. Така постава питання мала підстави, на таку поставу питання історія України і української культури, на жаль, давала і дає підстави. Бо ось уже скоро три сторіччя, як зовнішні сили намагаються зламати, перегородити шлях розвитку української культури, замкнути її в загорожі російської імперії, зорієнтувати її на Москву. У Хвильового постава питання: орієнтація на Европу чи на Москву — означала: продовження органічного, самобутнього, европейського шляху розвитку України і української культури — чи заперечення його в ім'я припасування до окупанта. У Хвильового самобутність і европейськість були не полюсами, а двома сторонами одного явища. Полюсом була Москва. Така дискусія мала рацію, передусім — політичну. Здається, що нема підстав провадити таку дискусію між тими українцями, які перебувають на еміґрації. З двох можливих шляхів розвитку української культури вони вже вибрали один — шлях М. Хвильового.

Тому, коли прихильникам органічно-національного стилю (чи стилів) у сучасній нашій літературі закидають, що органічність — це «українська література мінус західньоевропейські впливи», — вони можуть тільки весело посміятися. Воістину комічна аритметика! І коли їм кажуть, що гасло органічно-національного стилю могло бути сприйняте авдиторією «як дипломатично завуальоване гасло «геть від Европи» (о, невтомне шукання «ідеологічної контрабанди»! І для чого б ото хтось маскував це гасло, якби хотів його висунути!), то вони можуть тільки від щирого серця пожаліти «малих сих», які в простоті душевній так примітивно і так по-невіглаську можуть це зрозуміти! Алеж не буде хтось зрікатися своїх переконань тому, що якісь «малі сі» можуть хибно ці переконання зрозуміти. Це було б щонайменше нелогічно.

У чому ж тоді суть нашого поділу — умовного, звичайно, як і всі такі поділи, — на европеїстів і органістів? Знову ж таки ключ до цього поділу — як завжди — дають не абстрактні міркування, а пригляд до конкретного історичного процесу розвитку нашої літератури. Література наша була і є в своїх джерелах і в своїй суті европейською. Вона і буде европейською, поки вона є українська, бо українська духовість — европейська духовість, як була, є і буде европейською літературою, скажімо, французька саме тому, що вона французька. І особливості української літератури в загальному концерті европейської (чи европейських) літератури — теж особливості европейські, як особливості французької літератури — особливості европейські. Бо само поняття европейськости складається із спільних знаменників чи навіть із суми літератур, які до цього концерту входять. Але в силу загально-історичних причин українська література багато в чому запізнилася за останні сторіччя, відстала від своїх західніх сестер. Більше того, вона де в чому втратила свідомість деяких джерел своїх (підкреслюємо: не джерела самі втратила — вони ввібрані давно в плоть і кров її, а свідомість їх. Це не те саме). Говорити тут про історичні причини цього, гадаємо, потреби нема. Вони загально відомі.

І от останнім часом, особливо виразно десь від останньої чверти XIX сторіччя, наша література почала гарячково надолужувати прогаяне, наздоганяти своїх щасливіших сестер. Оці **новіші** вияви европейської духовости засвоювано іноді похапцем, іноді просто наслідувано їх. Творчість Миколи Вороного або Яцкова могла б бути достатньою ілюстрацією. Звідси закономірно з'явився протест проти такого підходу, з'явився заклик **до джерел** европейської культури, до античности, заклик, який знаменував собою найвищий етап і разом з тим вичерпання цього руху надолуження прогаяного, руху — умовно назвім його так — европеїзації.

Усякий рух має свою логіку, свою закономірність. Усякий рух є однобічний. Рух европеїзації нової української літератури — рух величезного проґресивного значення — мав свою однобічність. Він приводив до того, що в европейському концерті національних літератур українська література починала намагатися говорити не своїм голосом, а якимсь европейським взагалі. Але европейськости взагалі не існує — вона існує тільки в національних відмінах: французькій, англійській, еспанській... Расін, Бен Джонсон і Кальдерон — европейці, але ви їх не поплутаєте, і не тільки тому, що вони — різні індивідуальності. Европейськість кожного має своє національне обличчя. Послідовна европеїзація української літератури починала приводити до того, що вона починала говорити вже не українським голосом: ви чули то Міцкевича, то Ередія, то німецьких символістів і постсимволістів. Інакше кажучи: послідовна европеїзація української літератури вироджувалася в надання їй провінційного при решті Европи характеру. Бо суть провінції в тому, що провінція сама не творить, а наслідує столицю. Що значить бути українським Ередія, українським Міцкевичем або українським Рільке — не в розумінні конгеніяльности їм, а в розумінні переспівування й копіювання даних ними зразків? Це значить залишатися вічно підголоском, більш або менш талановитим учнем, провінційним копіїстом. Така є роля «европеїстів» сьогодні.

І тут приходять органісти, тут з'являється гасло органічно-національного стилю. Ні, він не означає українське мінус західньоевропейське. Якщо вже орудувати аритметичними знаками, то він означає західньоевропейське, помножене на українське. Але література — не аритметика, і не зводьмо її процесів до віднімання чи множення. Справа далеко складніша. Органічно-національний стиль означає не складання, не множення, не віднімання абстрактно-схоластичних величин. Органічно-національний стиль означає **український** голос у загально-европейському концерті, означає, що українська література мусить усвідомити не тільки свій **европейський** характер — це вона вже зробила, — а **свій** европейський характер, мусить усвідомити, що вона має що сказати і має як сказати, саме бувши однією з европейських літератур.

Нам кажуть: наслідування високих чужоземних взірців краще, ніж самоізоляція. Яка бідна і абстрактна постава питання. Невже справді нема іншого шляху, як один з цих двох? Але так здається тільки апологетам «европеїзму» в тому розумінні, як з'ясовано вище. І ця альтернатива найкраще показує — ще і ще раз — вичерпаність европеїстичного етапу розвитку нової літератури, як він відбувався останнім часом. Справді, для «европеїстів» у такому розумінні є тільки одна можливість: наслідування високих чужих зразків. Страшний присуд самим собі.

Органічно-національний стиль (чи стилі) не означає самоізоляції. Ніхто не каже: не вивчайте чужих мов. Не читайте чужомовних книжок і журналів. Затрісніть вікна в світ. Не вдосконалюйтеся в усіх технологічних можливостях літературного слова. Ні, цього ніхто не каже. Воювати з такими твердженнями означає воювати з вітряками. Це все речі абеткові. Чи є потреба в середовищі письменників проголошувати, що грамотність корисна? Чи є потреба письменницькі зустрічі перетворити на нудне читання моралі на тему: чужого научайтесь і свого не цурайтесь? Ні, тут ідеться не про школярство. Повторимо ще і ще раз: українські письменники, а надто молоді, повинні безконечно багато вчитися, але українська література вже вийшла з-за шкільної лави, і нікому не пощастить її знову за цю лаву засадити.

Історія має свою діялектику: двадцять років тому оборона европеїзму і неоклясицизму проти плужанства

була явищем проґресивним. Часи змінилися. Сьогодні оборона европеїзму в старому розумінні терміну і неоклясицизму стала плужанством. Сьогодні в усій величі постає нове гасло: знову до джерел, але цього разу — до національних джерел української літератури. Вселюдське твориться через національне. Це добре знав ще Фіхте.

А щоб «якась» частина авдиторії не могла знов чогось, чого не треба, подумати, формулюємо: український органічно-національний стиль (чи стилі) не відкидає, а навпаки, вимагає глибокого знання і засвоєння джерел і пізніших проявів культури інших европейських народів; але він відкидає малпування цих стилів, він вимагає від усіх справжніх письменників-творців **свідомого** синтезування їх з українською культурною стихією, просочення їх многосторічною традицією української духовости, а тим самим — перетворення їх на своєрідні й неможливі в інших европейських країнах українські літературні стилі; він означає, що українська література йде нога в ногу з іншими европейськими літературами, а не плентається в них у хвості, що вона співає своїм голосом у загальному їх хорі, а не наподоблює чужі голоси; він означає, що українська література розвивається у взаємодії з іншими европейськими літературами, у безперервному живому контакті й спілкуванні, але розвивається на власному прикорні, а не щепою на чужому стовбурі; він означає, що українська література — є українська не тільки мовою і не тільки темами; він означає, що українська література — европейська саме тому, що вона українська.

Органічно-національні стилі не виключають европеїзму. Вони виключають сліпе копіювання не нами в Европі виробленого. Можна бути европейським і не копіювати свого европейського сусіда. В цьому проблема. Не культивуймо почуття меншевартности. Не прирікаймо себе на ролю перманентного тягла в бистроїзних поїздах сусідів. Станьмо в Европі як рівні з рівними і говорімо власним голосом. І тоді ми висловимо свою внутрішню сутність, і тоді решта Европи прислухається до нашого голосу. А поки ми будемо перебивати копії з Ередія, Вергарна чи Анатоля Франса, — доти нас хіба поплещуть звисока по плечі і скажуть: «Старайся, старайся, хлопче. Здорово насобачився».

Питання не стоїть: копіювання чи самоізоляція. Питання стоїть: малпування чи співпраця.

10. СТИЛЬ, ЩО ГРЯДЕ

Тут нам можуть сказати: Гаразд. Але що ж таке той органічно-національний стиль. Дайте нам його точне визначення. Опишіть, які складники тематичні, композиційні, ідейно-світоглядові, мовно-стилістичні характеризують його.Дайте нам пальцями доторкнутися до нього, відчути його всіма нашими органами сприйняття.

Дуже шкода, але цього ми зробити не можемо. Нашому Хомі невірному ми можемо відповісти хіба словами американського романіста Говелза: «Ви будете бачити нову правду все більше й більше; і коли вона стане старою правдою, тоді, напевне, її побачать уже всі».

Літературознавство не має вичерпних і усталених визначень і на давно сконструйовані і оформлені літературні стилі. Воно не може дати точної дефініції клясицизму й символізму; а коли хтось такі дефініції і дасть, то вони мають сміхотворно-схоластичний вигляд, не охоплюють широти явища і не прищеплюються для вжитку. Літературні стилі — поняття таке широке, складне й мінливе в своїх складниках, що визначення звичайно збіднює їх і приземлює. Кінець-кінцем шукання дефініцій за всяку ціну — ознака школярського підходу. В кожній науці є поняття, яких учені не дефініюють, і це не перешкоджає розвиткові науки. І це стосується здебільшого якраз до основних понять науки. Фізики не вміють точно визначити, що таке електрика, біологи не мають визначення життя, психологи не знають, що таке мисль. І все таки фізика, біологія й психологія розвиваються.

Не хочемо сказати, що визначення не потрібні. Часто вони доконечні. Завжди вони мають значення і для витончення наукового мислення, і для того, щоб не заходили суперечки за слова, в які полемісти вкладають різне значення. Хочемо тільки сказати, що не завжди відсутність точного визначення компромітує науку, погляд або теорію...

Коли не завжди можна дати точні визначення стилів віджилих і остаточно виявлених і оформлених, то тим більше не можна зробити цього щодо стилів, які ще тільки починають реалізуватися, починають оформлятися, перебувають in statu nascendi. Український органічно-національний стиль — поняття групове, рівнодійова цілої низки індивідуальних стилів. Про ознаки цих стилів, як вони виявилися сьогодні в творчості Осьмачки, Барки, Багряного, Риндика, Чапленка, говорилося в моїй доповіді, і тут нема потреби це повторювати. Говорилося і про зв'язки цих індивідуальних стилів зі стилем пізнього Шевченка, зі стилем Гоголевих українських повістей. Слово для характеристики українського органічно-національного стилю, як він тепер формується, мають передусім не критики, а письменники — своїми творами. Бо критика може підхоплювати якісь прояви в творчості письменників, визначати їхнє місце і перспективи розвитку в загальному літературному процесі, — але критика не може наперед визначити щось і приписати цей свій витвір літературі.

Можна тільки твердити, що йдеться не про саму «технічну вартість твору» і не про саму «ідейну», а про цілість, про нову єдність світогляду і його мистецького вияву. І тому треба рішуче заперечити будь-яке ототожнення нашого органічно-національного стилю з етнографізмом і стилізацією, принаймні якщо вживати ці терміни в звичному розумінні. Правда, ми й Стефаника не можемо прилучити до етнографізму. Бож мало для цього того, що він пише місцевою говіркою, а поза тим які ж ще ознаки етнографізму він має? Ми розуміємо під етнографізмом ставлення в центр уваги традиційної побутово-звичаєвої сторони життя даного народу чи племени в світогляді, в тематиці і в мові (формульність мови з дотриманням значення, вкладаного традиційно в ці формули). З цього погляду «Сватання на Гончарівці» — етнографічна річ, а оповідання В. Стефаника — аж ніяк. Твори, де, наприклад, використано етнографічну тематику або етнографічні формули мови, але вкладено в них нове значення, це вже не етнографічні твори. Інакше бо можна справді все національне підвести під категорію етнографізму, яка будь-що-будь в силу історичних причин зв'язана з дещо зневажливим ставленням, і так «під шумок» на радість багатьом нашим «друзям» поховати все національне. Отже, з етнографізмом у нашому розумінні органічно-національні стилі можуть бути абсолютно не пов'язані.

Поняття національних стилів — далеко ширше. Кожна нація в розвитку своєї літератури виробила або переробила (засвоївши їх) низку літературних стилів, або проявів літературних стилів. Фолькльорні стилі, які передусім розуміють, говорячи про етнографізм і стилізацію, не згадуючи вже про те, що і вони ввібрали в себе низку чужих або чужорідних елементів, тільки посвоєму їх переробивши й синтезувавши, — фолькльорні стилі — це тільки одна, хоч і важлива, часточка національних стилів чи національного стилю. Національні стилі як цілість — складаються з суми історично-заповіджених у традиції даного народу стилів, поскільки вони вже відчуваються як свої, а не чужі.

Відомо, що стилі, принесені християнською церквою, на Україні з походження чужі. Але так само ясно, що вони настільки засвоєні, сприйняті й переопрацьовані українським народом, що стали теж національним стилем. Апокрифи, псальми — це все постало з чужих первісно своїм походженням стилів візантійсько-християнської традиції. Але на них уже виросла новіша українська стильова традиція. І, скажімо, Біблія в перекладі П. Куліша — це яскравий документ українського національного стилю. Бо тут відбувся не тільки акт засвоєння, а і акт синтези. Чи не така сама історія зі стилем героїчного військового епосу, стилем, скажімо, шкільної драми, яка через етап інтермедій прийшла до т. зв. побутово-етнографічного театру, який, звичайно, тільки дуже умовно можна назвати етнографічним і вже ніяк не можна назвати побутовим?

Коли ми посилаємося на стиль пізнього Шевченка, то це передусім саме тому, що він увібрав у себе може найбільше елементів різних національних стилів і зумів їх по-новому синтезувати і між собою і з новими, заново позичуваними з чужих джерел елементами. А така синтеза — це, звичайно, — до відома майстрам чотирьох аритметичних дій — не аритметичне складання, а в випадку кожної творчої удачі — нова якість, новий органічно-національний стиль. І коли ми говоримо про вироблення нового органічно-національного стилю (чи стилів), то маємо на увазі саме таку синтезу, синтезу, куди напевне ввійдуть і чимало чужих елементів, але де провідним елементом будуть саме історично заповіджені всією літературно-культурною традицією стилі українського народу. Тому, коли нам кажуть: стилізація, — ми відповідаємо: не стилізація, а творча синтеза.

Але тут нам можуть сказати: тим самим, що ви ствердили, що національні стилі великою мірою генетично складаються з чужих елементів, ви ствердили й те, що самі перед тим заперечували: що всі стилі української літератури — українські національні стилі. Що український символізм — є український національний символізм, що український неоклясицизм — україн-

ський національний неоклясицизм тощо. Таке розуміння було б грою слів і більше нічим. Що український національний символізм може бути — це безперечно. Але не всякий український поет-символіст може вважатися за представника українського національного символізму. Не вдаючися до глибших фахових аналіз, кожний навіть профан скаже, відчує стихійно, що, наприклад, символізм раннього Тичини далеко більше український, ніж, скажімо, символізм Слісаренка або Яцкова. Якщо ж почати аналізувати, то, звичайно, виявиться, що це відчуття, це враження виросло саме з того, що Тичина далеко більше синтезував елементи символізму з історично-заповідженими в українській літературно-культурній традиції стилями. Так само може бути і український неоклясицизм, і в доповіді Ю. Шереха навіть прямо говорилося про його можливість. Але поетичну творчість М. Рильського і особливо Миколи Зерова, принципово спрямовану на заперечення української національно-стильової традиції і на прищеплення українській поезії чужої літературної традиції, я ніяк не можу визнати за один з українських органічно-національних стилів, що не перешкоджає мені з глибокою пошаною схиляти голову перед великою постаттю Миколи Зерова як ученого, поета і українця і оцінювати його поетичну творчість для свого етапу як величезного значення прогресивний щабель у розвитку української поезії.

Der langen Rede kurzer Sinn: не етнографізм, не стилізація, а синтеза історично-заповіджених національних літературних стилів між собою і з новими елементами, в тому і з елементами чужого походження. І тільки тоді, коли під етнографізмом розуміти використання всіх елементів культури, що сприймаються як національні (абсолютно незалежно від їх характеру й походження), тільки тоді можна сказати, що органічно-національний стиль належить до розряду етнографічних. Але таке розуміння можливе хіба з боку якогось чужинця. Йому здаватиметься екзотичним і етнографічним усе, до чого він не звик. А для людей, які в цьому виросли і які **так** мислять життя і світ, — це жадний етнографізм, це духове повітря, клімат культури.

Українські партії в повістях М. Гоголя для росіян були етнографізмом і стилізацією; для українців в українських перекладах Гоголя вони не етнографічні і не стилізовані. Для чужинця «Старший боярин» Т. Осьмачки, можливо, звучатиме стилізацією, для мене, українця, як і для автора, в ньому стилізації нема, а є **мій**, український культурний клімат. Так і з органічно-національним стилем взагалі: цілком імовірно, що чужинцеві він здаватиметься стилізацією. Він не є стилізація в пляні українського літературного процесу, як не є стилізація, коли В. Барка дає образ апостолів: «Діди, відклавши вбік ціпки та клунки, Дрімають на яркому моріжку». Навпаки, стилізацією є великою мірою поезія М. Рильського, сонети Миколи Зерова. Стилізація — завжди наподоблення, свідома чогось імітація. А тут ідеться про вільний і невимушений вияв душі українця. В цьому суть стилю, що гряде.

Застережемося знов, щоб «частина авдиторії» не зрозуміла нас погано: вільний і невимушений вияв душі в даному випадку зовсім не означає писання, як рука напише. Він має передумовою велику поетичну й світоглядову школу, уперту працю, багатий досвід. Органічність — не означає ані невігластва, ані ледарства. Навпаки. Писати по-старому, в межах уже усталених поетичних ходів, шабльонів і трафаретів завжди легше, ніж прокладати в літературі нові шляхи, якщо ці шляхи справжні й потрібні. Вульґаризуючи: сучасному молодому поетові далеко легше написати сонет за всіма канонічними приписами, ніж майстерний вірш вільної і ориґінальної, **своєї**, внутрішньо виправданої строфіки й ритміки. Не на легкі шляхи кличуть письменників ті, хто кличе їх присвятити своє життя і творчість розбудові органічно-національних стилів.

11. КРИЗА І ВИХІД З НЕЇ

Чи переживає сучасна українська література кризу?

Але спершу: що називати кризою? Чи можна вважати за ознаку кризи те, що виходить у нас мало справді високоцінних творів, а зате є досхочу всякої жалюгідної макулятури? Ні, в наш час видання твору перестало бути критерієм його вартости, в більшості випадків навіть навпаки: чим твір вартніший, тим менше шансів, що він буде виданий. Це криза видавничої справи, а не літератури.

Може ознакою кризи є те, що «наше письменство не зайняло досі відповідного аспіраціям нашої нації загального становища в ґроні літератур інших народів, в літературі всесвіту»? Ні, це теж не критерій, бо тут надто багато важать зовнішні обставини: найкращий в ориґіналі твір може в перекладі не звучати, якщо перекладач не зуміє відтворити духом своєї мови чару ориґіналу. А українську літературу на чужі мови перекладали звичайно або самі українці, які будь-що-будь, вправно володіючи чужою мовою, все таки не можуть відчути її духу, як людина, якій ця мова рідна, або поодинокі чужинці, які захоплювалися українською ідеєю, але не володіли досконало українською мовою і, головне, не були кваліфіковані майстрі перекладу. З цього погляду можна сказати, що української літератури на чужі мови (крім хіба російської), власне, ще не перекладали, — і то не зважаючи на те, що журнали наші по пів числа можуть присвячувати, наприклад, мистецьки безвартісним перекладам, треба щоб з-поміж чужинців були фахівці-перекладачі саме з української мови, щоб у перекладі був покладений край дилетантизмові. Але для цього треба, щоб були заклади, які таких кваліфікованих перекладачів готують, — заклади навчального, наукового або видавничого характеру. Такі заклади мусить хтось утримувати: або українська держава або чужа держава. Але української держави нема, а чим чужа держава зацікавлена при теперішньому політично-економічному стані в вихованні таких фахівців-перекладачів?

Коли я порівнюю українську літературу з західньоевропейськими літературами, я глибоко переконаний, що, скажімо, «Місто» В. Підмогильного, «Вершники» Ю. Яновського, «Подорож доктора Леонардо» Майка Йогансена могли б мати в европейського читача чималий успіх, якби з'явилися в справді адекватному перекладі, а твори, наприклад, Шевченка, Осьмачки, Стефановича, Барки могли б бути справжньою ревеляцією, з якою не зрівнявся б успіх такої собі нобелівської лавреатки Ґабріелі Містраль.

Історія успіхів інших слов'янських літератур у світі може багато чого навчити. Візьмімо росіян. Гоголь і Турґенєв стали тепер всесвітніми письменниками. Вони не були такими сто років тому, — хоч за ці сто років якість і характер їхніх творів не змінилися. Щоб творчість їхня набрала світового резонансу, мусіли почати діяти інші, позалітературні чинники. Основним з них була російська зброя — Росія в Парижі (1815), в Будапешті (1849), Росія під Стамбулом (1877), Росія в Берліні й Відні (1945), розріст Росії як держави. Не можна заперечити й того, що шлях російській літературі в світ торували російський балет і російська музика — мистецтва, не зв'язані з майстерністю перекладача.

Нам можуть сказати: але і малі нації, не створивши великих держав, висунулися на форум світової літератури. Одначе цього не скажуть ані про Болгарію, ані про Румунію, ані про Югославію, ані про модерну Туреччину, Грецію або Сіям. Скажуть це з більшою мірою переконливости хіба тільки про скандінавські країни, про Флямандію. При цьому одначе не треба забувати, що скандінавські літератури мали ту передумову для свого поширення в світі, що вони писані однією з германських мов і що, скажімо, твори Ібсена чи не одночасно могли з'являтися в ориґіналі і в блискучому німецькому перекладі; а Флямандія — майже поспіль двомовна: рідною й французькою мовою.

Ще іншого вчить нас паралеля з польською або чеською літературою. Ні один чех не завагається поставити ґеніяльного Маху вище від К. Чапка. Одначе світової слави набув саме Чапек. Ні один поляк не поставить Пшибишевського вище від Міцкевіча або Красінського. Одначе прошумів на ввесь світ саме Пшибишевський. Річ у тому, що твори Махи або Красінського дуже погано піддаються перекладові. Їхній головний чар — у національному, він нерозривно зв'язаний з ароматом **слова**, слова саме даної мови, мови ориґіналу. На світову арену легше виходять ті твори, де слово має ролю тільки носія значення, тільки засобу, — отже, твори описово-епічного або психологічного характеру, твори типу романів Реймонта або Самчука. А українська література в силу причин, про які тут не місце говорити, в більшості своїх проявів — література «словесного» типу, література ліричної спрямованости, література, отже, яка дуже погано піддається перекладові.

Це не хвороба нашої літератури, як дехто думає. Глибоко правий Т. С. Еліот, коли він пише: «Поезія відрізняється від усіх інших мистецтв тим, що вона має для народу, з якого вона походить, таку вартість, якої вона не може мати для жадного іншого». І саме така поезія найглибше відтворює національну субстанцію народу, яка найгірше піддається перекладові. Це знав ще Гердер: «Es ist immer ein Kennzeichen einer mittelmässigen Poesie, wenn sie gar zu leicht zu übersetzen ist». Тому не переборювати ліризм нашої літератури нам треба, як дехто твердить, а **доповнити** творами з твердим каркасом епічного сюжету, творами, скажімо так, позасловесної спрямованости.

Ні, на справі популяризації нашої літератури в широкому світі, як і на видавничій справі, тяжить стільки зовнішніх обставин, що ці критерії не можна вважати за основні й вирішальні при визначенні діягнози сучасного стану української літератури. Цим не хочемо сказати, що нашої вини тут зовсім нема, що треба визнати, спираючися на несприятливі зовнішні обставини, становище безнадійним і відмовитися від ідеї взагалі популяризувати кращі твори нашої літератури серед свого й чужого читача. Це був би найбільший абсурд. Хай кожний крок наш у цьому напрямі буде тільки краплею, алеж нема таких каменів, які б устояли перед безнастанним спаданням крапель. Цим хочемо тільки сказати, що стан репрезентації української літератури назовні ще не обов'язково й не цілком визначає її внутрішній стан.

Коли ж ми звернемося до цього внутрішнього стану, то змушені будемо сконстатувати, що при безперечній перевазі творів сірих, пересічних, обмежених, нудних і мізерних українська література все таки змогла витворити і цілу низку творів справді високого рівня, що не тільки можуть бути поставлені на одному рівні з поточною продукцією кращих німецьких, французьких і американських журналів, а подеколи й підносяться над ним. Але не творімо нової «оази безжурности» і погодьмося з тим, що таких високоякісних творів у нас справді кількісно надто мало, а злива сірости й пересічі справді надто велика. Чи означає це кризу? Чи не краще назвати це стаґнацією?

Слово криза своїм прямим значенням передбачає попередній (і можливо наступний) розквіт. Криза означає вичерпаність якогось напряму або періоду, брак нових шляхів при неможливості йти старими, борсання й розгубленість. Чи можемо ми сказати, що, приміром, десять, двадцять або тридцять років тому наша література була в кращому стані, переживала розквіт, а тепер здеґрадувала? Чи може біда полягає саме в тому, що література наша затримується ввесь час у більш-менш однаковому стані або принаймні росте так поволі, що це викликає в нас досаду, жаль і гнів? Справді, коли ми будемо порівнювати не сіре й безвартісне, а осяги нашої літератури, то чи можна сказати, що 1946 року вони менші, ніж 1936 або 1916 року?

Ні, таке твердження було б явно помилковим. Рівень осягів нашої літератури тепер не нижчий, ніж тоді. Отже, не можна говорити про якусь теперішню кризу української літератури на еміґрації. Можна говорити хіба тільки про кризу одного її ідеологічного напряму — напряму, що культивував залізно-невгнутовольового героя двосічного меча. Більшість представників цього напряму справді тепер переживає кризу й шукає виходу в найрізноманітніших напрямах: від християнізму й містики до гуманістичного неоконкістадорства або стомленого всесприймання, мовляв, — завжди «прав судьби закон». Але цей ідеологічний напрям, дарма що він недвозначно претендував на монопольне становище в українській літературі, дарма що він створив незаперечні мистецькі цінності, все таки ніколи не був тотожний з українською літературою як цілістю, тому його криза — це ще не криза української літератури взагалі.

Таким чином, в інтересах точности нашої діягнози краще говорити не про кризу української літератури, а про її надто повільний, далеко повільніший, ніж бажано, розвиток, можна говорити про те, що при вершинах окремих досягнень на її карті надто багато місця посідають імлаві й плаські межигір'я з застоянним, смородливо густим повітрям. І можна і треба шукати причини цього явища, яке не може нам не боліти, — шукати, щоб їх усунути.

Передусім, тут, звичайно, насувається ціла низка причин зовнішнього порядку, причин, що кореняться в усій в силу історичних причин безладній, а часто трагічній обстанові нашого життя. Але тут воліємо кинути кілька слів про причини внутрішні, бо тільки ці причини залежать від волі наших літераторів, тільки ці причини можна свідомим спрямуванням волі усунути.

Покищо наша критична думка в ході дискусії вказала на такі внутрішні причини надто повільного розвитку нашої літератури й кількісної переваги в ній сірого й жуйкового: брак інтересу до «загально-людської проблематики»; «ізоляція від світових тем»; «безнадійна закріпощеність проблематики й тематики політичними вимогами», звідки випливає «огазетнення» і «опропаґандення» літератури; брак, з одного боку, «ширі, розмаху, сміливости», а з другого, «організованости, точности й охайности»; «мілкість філософічного підґрунтя»; оспівування «сильної вольової людини» замість гуманістичного «культу лицарського відношення сильнішого до слабшого».

Про стосунки між літературою й політикою це буде мова в наступному розділі. Тут ствердимо тільки, що коли літературу зі знаряддя самовияву і самоствердження народу перетворюють на служницю будь-чого або будь-кого, то це, звичайно, неодмінно прирікає письменство, поскільки воно не зчиняє бунту проти свого поневолення; на марне нидіння й яловість.

Зате культ «сильної вольової людини» ми не схильні вважати за справжній корінь зла, так само як у поверненні до гуманізму не бачимо ще неодмінного виходу з становища. І то зовсім не тому, що ми — прихильники культу сильної людини й вороги лицарського ставлення до слабших і малих. Навпаки, дуже цінуємо гуманізм в усіх його виявах — від Дон Кіхота до Чарлі Чапліна й Мікі Мавса і, якщо треба конче вибирати між цими двома, то воліємо гуманістичний підхід супроти ніцшеансько-макіявеллістичного. Але було б дивно заперечувати, що і література, яка культивує сильну, вольову людину, зуміла створити твори пелерехідного й всесвітнього значення. Досить згадати хоч би Кіплінґа, Джека Лондона, Ґумільова, в межах української літератури — кращі твори О. Кобилянської, Самчука, Маланюка, Ольжича. Візьмімо, нарешті, «Рубікон Хмельницького» Ю. Косача. Твір явно оспівує героя залізної волі, героя невгнутої сили, хоч і з виразними поправками на своєрідний зв'язок його з масами. Часом ця «залізність» героя навіть звучить трохи наївно, але загалом це не перешкодило творові бути успіхом нашої прози.

Біда і шкідливість культу сильної людини в нашій літературі двадцятих-сорокових років могла б бути не в тому, що це був культ сильної людини, а в тому, що дехто хотів би може проголосити цей культ обов'язковим, а все інше — піддати анатемі, ніби воно — від лукавого. Біда і шкода полягали б у тому, що певний обсяг і засяг ідей міг би бути стверджений директивно, а засобами літературно-критичного тиску всі інші ідеї були б проголошені шкідливими й недозволенними. Біда і шкода були б тоді, якби була становлена монополія саме даного кола ідей і образів, — а всяка монополія означає швидше або повільніше згнивання й розклад. І коли тепер нам хочуть проголосити обов'язковість гуманізму, то це таїть у собі ту саму небезпеку.

Не можна поліпшити стану тим, що замість однієї директиви буде дана інша. Треба відмовитися від директив у літературі взагалі. Гуманістично наставлений письменник буде писати речі гуманістичного спрямовання — честь йому й хвала, коли ці речі будуть вдалі. Але письменник, закоханий у сильну, вольову людину, може оспівувати свій ідеал, доки сам не переконається в його марності, як це сталося, наприклад, з автором «Рубікону Хмельницького».

Орієнтуймося не на моду, не на кличі дня, а на внутрішньо-відчуту **свою** правду, і тоді наша література зможе творити потужні й зігріті внутрішнім теплом людської душі мистецькі твори. **Не** орієнтуймося на чергового переможця. Коли нам кажуть, що було пагубно наслідувати «німецькі зразки», а замість того пропонують приклад Англії «з її ненавистю до патріотичної риторики, до уніформованої людини, до всякої афектації й усякого духового хамства», — ми схильні знизати плечима і нагадати, що, з одного боку, і в німецькій літературі є не тільки погані зразки, і в англійській є не тільки добрі, й коли дехто з англійців тепер розвінчує культ великих людей, то хіба не Карляйл його проголошував; а з другого боку і головне, що досить уже нам будь-кого копіювати й міняти орієнтації, що час уже нам знайти свою правду чи точніше свої правди, бо їх може бути так багато, як багато в нас талановитих письменників-індивідуальностей. А це не виключає любови ні до англійської, ні до німецької літератури і знання їхніх осягів і життя в атмосфері цих осягів і шукань, в атмосфері справді вселюдського, єдиного для всієї нетоталітаризованої частини земної кулі.

Визнаючи мертвотно-шкідливий вплив на літературу всяких директив — ніцшеанського або діккенсівського типу — однаково, ми одначе не в цьому схильні вбачати основну причину явищ стаґнації і, сказати б так, провінційного характеру нашої літератури. Бо ці партійно-тоталітаристично-директивні настанови позначаються на нашій літературі якихось двадцять років (і при тому вони ніколи не осягали справжньої монополії), а млявість розвитку і осуга провінційности характеризують наше письменство від куди довшого часу І тут ми можемо справді погодитися, що основна причина цих проявів, коли, як ми умовилися, не виходити за межі літератури як такої, є брак інтересу до «загальнолюдської проблематики» і «мілкість філософічного підґрунтя«, що кінець-кінцем є в своїй суті те саме. Не про теми тут ідеться: можна взяти найширшу тему і створити твір вузьколобий, тупий і непотрібний; і можна взяти найвужчу тему і створити річ широкого подиху

й непрозірної глибини; так само наївно відкидати теми історичні в ім'я сучасних або сучасні в ім'я історичних, українські в ім'я чужонаціональних або чужонаціональні в ім'я українських. Не в темах суть справи, а в проблематиці, в глибині підходу до них. У якомусь дрібному вуличному інциденті-бійці можна побачити дрібний факт газетної хроніки або зародок авантурної новелі, а можна побачити глибоку трагедію людини: психологічну, або соціяльну, або навіть загально-філософську. Живемо в період великої переоцінки цінностей. Горе тим, хто побачить за цим тільки зміну однієї офіційної системи фразеології на другу і, виплюнувши з рота жуйку тоталітаристичного вихваляння того чи того вождя, придбає пакетик демократичної ґуми і почне безконечно й нудотно жувати цю ґуму. З такого сковзання по поверхні, з таких офіційних акафістів нічого доброго не буде, хоч би відповідна система суспільного ладу й була якнайкраща.

Ідеться про вміння в малому бачити велике, про вміння ставити проблеми, підносити питання, виявляти ініціятиву, ворушити сонну уяву, збуджувати думку й почуття. Ідеться справді про те, щоб жити життям всесвіту, щоб не зупинятися на загальниках і не сковзати по поверхні. Ідеться про літературу, яка описує те, що всі бачать, але так, щоб ті всі побачили це по-новому і зупинилися вражені і відчули б, яке автоматизоване, яке сліпе було їхнє дотеперішнє бачення. Ідеться про глибину й розмах мистецького мислення. Ідеться про літературу, яка не плентається в хвості за партійними програмами, бездарними передовими статтями вбогих газет або так званою «громадською думкою» таборового маштабу — від бльоку А аж до бльоку Z. Ідеться про індивідуальність письменника, озброєного досвідом і культурою доби в її всесвітньому леті, прагненні й шуканні.

Загально-людська проблематика і глибина філософського підходу — це справді ключі до розквіту літератури (Проблематика! Не «світова тематика» — теми тут, звичайно, ні при чому). Але цього ще мало: загально-людську проблематику і глибину філософського підходу не треба плутати з наподоблюванням чужих зразків і малпуванням. Коли ми будемо знов і знов наслідувати чужі зразки, хоч би й подані цілими списками письменницьких прізвищ такої довжини, що треба двічі пообідати, щоб їх одним заходом прочитати, то з цього ніякого поступу не вийде. Глибина залишиться позірною, а загально-людське обернеться просто чужим і чужинецьким.

Ми знову зустрічаємося з проблемою органічно-національного стилю. Тільки тоді наша література стане в рівень з іншими і позбудеться характеру сірої провінційности, коли вона зуміє по-своєму, по-українському підійти до загально-людської проблематики. Нам кажуть: коли наші письменники «по-своєму розв'яжуть центральну тему людини, даючи своє трактування й патосу Прометея й гіркої іронії Дон Кіхота й мудрого божевілля Гамлета — тоді за нашу літературу можна бути спокійним». І так і ні. Леся Українка по-своєму розв'язала проблему людини, давши своє тлумачення образу Юди, і Прометея, і Кассандри, і Дон Жуана. Одначе, коли на конференції МУРу один з промовців говорив, що якби Лесю Українку перекласти на чужі мови, то українській літературі відкрилася б зразу широка путь у світ, то ми схильні думати, що це — погляд помилковий. Чого бракує Лесі Українці, — це саме настанови на український органічно-національний стиль. Вона мистецьки надто в полоні заходу — від Шіллера до Ібсена й Гофмансталя, і можна бути певним, що в перекладі незаперечна українськість її мистецького мислення і індивідуальна глибина його лишилися б для чужого читача непомітними за надто звичною для нього формою її творів і він сприйняв би її просто за когось з ряду, скажімо, Ібсен-Зудерман-Гофмансталь-д'Аннунціо тощо.

З другого боку, не обов'язкове й травестування світових тем, як це, наприклад, останнім часом робить у французькій літературі Ануй у своїх перелицьованих старогрецьких драмах або Т. Вайлдер у перевтіленні біблійних тем і сюжетів. Тут треба знайти якусь справді нову гармонію, треба поєднати загально-людський інтерес і характер проблеми з українським насвітленням її, з українським підходом до неї — в усіх розуміннях цього слова — від світосприймання аж до стилістичної структури. І ми вже маємо деякі дороговкази на цьому шляху: абстрагуючися від мимобіжного, але якого ж цікавого насвітлення образу Прометея в Шевченковому «Кавказі», ми можемо з повним правом піднести як зразок і приклад (не для копіювання, звичайно, а для розуміння) українське трактування світової й загальнолюдської теми материнства в Шевченковій «Марії». Почасти сюди ж належить Франків «Мойсей» з його темою індивіда й маси, пророка, що випередив свій народ, «Байгород» Ю. Яновського з його українською варіяцією образів і характерів Сервантеса. Можна було б ще назвати такі приклади, але їх ще мало, надто мало.

Загальний висновок: у сполученні філософської, людської глибини з українським підходом, інакше кажучи, в становленні того, що ми назвали органічно-національним стилем, лежить засновок переборення стагнації й провінційности, які вже багато років тяжать над українською літературою, коли не говорити про її верховинні поодинокі осяги.

12. ЛІТЕРАТУРА НА ПОБІГЕНЬКАХ І ЛІТЕРАТУРА ДАЛЕКОГО ПРИЦІЛУ

Нам кажуть: може бути чотири підходи до літератури й мистецтва взагалі: 1. Література — «зброя в боротьбі одиниць і цілих народів за своє ствердження, і за володіння здобутим»; 2. Література — «це лімонада, щоб усолоджувати життя»; 3. Література — як самоціль. Мистецтво для мистецтва. 4. Література покликана «об'єктивно і безсторонньо відображувати дійсність..., не ставлячи собі більше ніякої мети». Після того, розбивши точки 2, 3 і 4, нам переможно стверджують: отже, йдімо першим шляхом.

Нехай і так, але чи актуальна дискусія з тими «лімонадниками», «самоцільниками» й «фіксаторами» саме в наші дні? Чи не є це боротьба з величинами чисто уявними? Хто боронить тепер теорію мистецтва для мистецтва в такому вигляді, як її тут подано? Або теорію мистецтва заради чистої розваги? Де є ті письменники, що хочуть тільки фіксувати життя і не мають жадних ідеалів (не кажучи вже про те, що це й просто неможливо, бо вже в самому доборі фактів при найбезстороннішому підході виявиться авторів світогляд, світосприймання і, отже, кінець-кінцем, тенденція)? Можна з повним почуттям відповідальности твердити, що в нас нема письменників у прямому значенні слова, які б одну з цих трьох пропозицій проповідували теоретично або здійснювали практично. Нема. Перевелися вже з часів нашого «побутового реалізму» і «модернізму». Можна так само піти далі й незаперечно ствердити, що дискусія з цими трьома поглядами тільки заплутує й затьмарює те, є справжня тема і об'єкт дискусії.

А справжня і посутня тема дискусії є: чи література повинна бути на побігеньках у політики, чи, навпаки, вона повинна в духовому бюджеті народу становити окрему й незалежну ні від чого, крім загального спрямовання цього бюджету, статтю? Чи література повинна бігти, як пес на мотузку, за партійними возами й возиками, виконуючи доручені їй злободенно-агітаційні функції, чи вона становить автономну одиницю в тому війську, яким є наша нація в поході? Завдання літератури — обслуговувати поточні кампанії чи виявляти суть народу й виховувати гармонійну українську людину? Коротко: не дискутабельно: чи література має стріляти набоями, чи тріскавками; а дискутабельно: чи вона має бути спрямована на близькі чи далекі ціляння.

Нам кажуть: ми в лютій боротьбі. Нехай же слово буде мечем. Але воюють не тільки мечами. Воюють у наш час усією духовістю людини й нації. І потім: провадячи боротьбу, люди думають і про те, що вони робитимуть на другий день після перемоги. Якщо ви все, все чисто перекуєте на мечі і з людей виховаєте тільки вояків, то на другий день після перемоги ви дістанете страшні наслідки: купу дезорієнтованих автоматів, стадо без думок і почуттів. Вдячний ґрунт для нової диктатури — своєї або чужої. Чи варт же боротися, щоб дістати такі наслідки?

Ні, ніхто не заперечує в наш час, що література служить народові (хоч можна сперечатися, чи її роля тільки «допоміжна», бо чи ж, з другого боку, народ не дає себе знати, розуміти й відчувати іншим народам через свою літературу передусім, а для чого ж і існує народ — якщо дозволено перевести питання в площину своєрідної телеології, — як не для того, щоб своїм існуванням збагачувати людство? Але це окреме питання, яке потребувало б і окремого висвітлення). І ніхто не забороняє, щоб серед літературних жанрів і стилів були жанри й стилі близького прицілу: агітаційні й злободенні. Але йдеться про ствердження літератури далекого прицілу, і в цьому рація дискусії.

Що таке література далекого прицілу? Візьміть знову ж таки Шевченка. Ніхто не буде заперечувати, що на ньому, на його поезії виховалися цілі покоління українців. Дехто з ворогів і з друзів навіть ладен твердити, що Шевченко створив українську націю. Чи був Шевченко тільки поетом оптимізму й бойового патосу? Ні, і тисячу разів ні. Поруч партій глибоко оптимістичних ви знайдете в нього і вияви нудьги, розпуки, одчаю, туги, ліричного суму й ніжности. Поруч закликів до боротьби ви

знайдете в нього і зневіру. Йому не були чужі ні радість помсти, ні революційний гін народних мас, ні безвихідна самотність дівочих ночей, ні сентиментальність боязкої закоханости, ні глибоке самозречення й схиляння перед волею Всевишнього, ні одчайдушний богоборний штурм небес. Поезія Шевченка — поезія **цілої** людини. Прочитайте його вірші 1858—1861 років. Це роки, коли суспільство жило питаннями: скасовувати кріпацтво чи ні. І як скасовувати: давши селянам землю чи не давши. Про це говорилося й писалося, це було змістом партійної (поскільки можна тоді говорити про партії) боротьби. Чи поставив Шевченко свою поезію на службу цій злободенній боротьбі? Ні, він зумів стати над нею в своїй поезії — і саме тому його поезія не вмерла разом з реформою 1861 року. Хоч водночас безперечно й те, що його поезія свою вагу в знесенні кріпацтва мала. Поезія Шевченка була поезією, повторюємо, цілої людини, як була нею поезія Шекспіра або Ґете, — як буває нею поезія кожного справжнього поета.

Нам кажуть: «Література в нашу епоху, в наш час — це не є справа приватна, це не є справа особиста, це справа нації, **речником якої має бути письменник чи поет».** Золоті слова, під якими цілком можна підписатися. Але чи духове життя нації сходить тільки на патріотизм і бойові заклики? Патріотизм — почуття величезної ваги, але воно не вичерпує собою духового життя людини. (Не кажемо тут і про те, що **національне** при всій його вазі й визначальності теж не вичерпує духового життя людини, що воно само росте з особистого і загально-людського і виливається в особисте й загальнолюдське). Заклики до бою мають велике значення, але література, обмежена тільки на них, перетворюється на ура-барабанщину, яка набридає, яку перестають читати і яка, отже, приводить до прямо протилежних наслідків. Ми певні, що навіть самих тих, хто висуває вимогу тільки оптимістичної, тільки бойової, тільки закликової літератури, така література сама не задовольнить, і вони тишком-нишком надолужуватимуть її браки, читаючи вночі вірші Єсеніна, німецькі кримінальні романи або польські еротичні. Тож чи не краще покинути лицемірство і в самій українській літературі культивувати всі стилі, всі жанри, всі настрої?

Навіть з суто пропаґандивного погляду можна дискутувати про доцільність різних метод впливати на людські душі. Одна метода полягає в тому, щоб приголомшити людську свідомість, увесь час вдовбуючи людям у голови те саме, не показуючи їм нічого іншого, відучуючи їх самостійно думати. Друга метода полягає в тому, щоб показати людям усе, навчити їх мислити і дати їм свідомо вибрати краще й потрібне. Обидві ці методи перевірено в останній війні. Наслідком першої методи було: мільйони випадків здачі червоноармійців у полон, з одного боку, розгром німецького війська — з другого. Наслідком другої методи була зразкова дисципліна й кінцева перемога англійського війська.

Так стоїть справа з пропаґандою. Але література, дарма що йде останнім часом у багатьох країнах по відомству міністерств пропаґанди, — не тільки пропаґанда. Завдання її далеко ширші. Завдання української літератури — вияв і тим самим виховання української людини — з підкресленням обох складників поняття: **української, — і людини.** А українська людина знає й цінує все життя, в усіх його вищих проявах. Нам кажуть: «І от бере людина, такий собі непересічний талант, — бере перо в руку і починає гірко скиглити. Стогнати... ридати... Або показувати різні фокуси з жіночими стегнами тощо...» І радять такому поетові... повіситися.

Ризикуючи накликати на себе страшні бурі, твердимо: і ридання, і скиглення, і жіночі стегна мають право на існування в літературі. Звичайно, дуже погано, коли вони заполонюють усе письменство, заглушають інші нотки. Це друга крайність, не менш шкідлива. Але дуже погано і тоді, коли поетам забороняють ридати або оспівувати жіночі стегна. Література не касарня, де все робиться на команду і під звуки барабану, література — не манастир. Усі людські почуття мають право бути виявленими в літературі — в тому і песимістичні настрої, і еротичні пориванння. «Література, кажуть нам, покликана виконувати і гартувати людей, окрилювати їх, озброювати їх в ім'я творчого життя, боротьби і цвітіння». Але хіба в творче життя, боротьбу й цвітіння входить тільки декретований оптимізм? Хіба страждання не є елемент творчого життя, боротьби й цвітіння? Хіба творче життя — тільки верховини злетів, а ніколи не безодні падінь? Хіба в ритмі душевного життя живої й творчої людини кожне падіння не викликає вищого злету? Хіба на боротьбу гартують тільки слова команди, мітинґові промови й звуки барабанів? А хіба усвідомлення трагічного в людському житті, хіба переборення песимізму не гартує на боротьбу?

Непотрібність, незаконність, недопущенність песимізму в літературі нам умотивовують тим, що, мовляв, однаково, ніхто ще під впливом песимістичних творів не вчинив самогубства. Це неправильно фактично. Загально відома епідемія самогубств під впливом Ґетевого «Вертера», аналогічні випадки в історії англійського романтизму. Але важливіше інше. Сам Ґете до свого пізнішого оптимізму й життєствердження прийшов через песимізм «Вертера». І тільки тому оптимізм Ґете був такий глибокий і переконливий, що він виріс з переборення песимізму, а не з навмисного «замовчування» й «непомічання» його. Хай кілька слабодухів загинуло, але переборення песимізму зродило незламних оптимістів і мужніх войовників. Імунність проти хвороби досягається прищепленням її, а не втіканням від неї. Настанова пропаґанди демократичних країн «Let the people know» (Хай люди все знають) у пристосуванні до літератури звучить: усі настрої, усі теми, усі почуття повинні бути відкриті літературі. Тільки так відбудеться природний процес добору гідних і сильних. Тільки так виробиться імунітет супроти всього некорисного й занепадного. Тільки так література виявить і виховає гармонійну, цілісну і цілу людину. Тільки так література послужить нації й людству, тільки так література поведе націю на «творче життя, боротьбу і цвітіння». Тільки така література організує націю не тільки на перемогу, а і на влаштування свого життя на другий день після перемоги.

Не проповідуємо ані навмисного песимізму, ані еротики. Навпаки, вітаємо «здоровий, ...творчий, ...героїчний оптимізм». Але протестуємо проти декретування оптимізму, виступаємо за творчу свободу поета, протестуємо проти перетворення літератури на постачальника бойових гасел для органів пропаґанди при кожній черговій кампанії, виступаємо за літературу, творену цілою людиною і спрямовану на вияв і виховання цілої людини. Бо віримо і в нашу літературу, і в нашу націю. Бо наставлені оптимістично. Бо знаємо, що за розмовами про обов'язковий оптимізм ховається якраз невір'я в нашу літературу, невір'я в нашу людину, боязнь правди і широти життя, занепадництво й чорний песимізм.

Не буде ніколи здоровою й сильною дитина, яку кутають літом і зимою в теплі, яку бояться вивести надвір чи виставити на протяг, яку не спускають на підлогу, щоб вона не забруднила ніжок. Буде здоровою і сильною дитина, яка з самого початку живе нормальним, твердим життям, яка не раз упаде, розіб'ється, опечеться, потопатиме, дізнає гіркости й трагічности життя. «Героїчні оптимісти» всіх ґатунків роблять з нашої літератури пещену дитину. Нічого доброго з цього не виходить і вийти не може. Let the people know.

13. ПОХВАЛА ДІЯЛЕКТИЦІ. ЛІТЕРАТУРА І ДЕРЖАВА

> «Für's Bleiben hat sie (die Natur) keinen Begriff, und ihren Fluch hat sie ans Stillestehen gehängt».
>
> **Goethe**

Приплив змінює відплив, день — ніч, зима — літо, наростання дня — наростання ночі. В ширших колах ери похолодання й оледеніння заступають ери потеплення й розтавання льодовиків. Існують протилежності і існує їх рух.

У житті людини існує дитинство, мужність і старість (свого роду повернення до дитинства). У громадському житті диктатуру монарха змінюють революції, а революції знімаються новими диктатурами. Коли нам заперечують, що «все тече», що «життя невпинно йде вперед» (вперед тут не значить, звичайно, ані до абсолютно нового, ані до кращого за всяку ціну), то нам залишається хіба запропонувати нашому суперечникові поглянути на своє фото двадцять років тому — або ще процитувати відому епіграму Пушкіна:

> **— Движенья нет, сказал мудрец брадатый,**
> **Другой смолчал и стал пред ним ходить.**
> **Сильнее бы не смог он возразить,**
> **Хвалили все ответ замысловатый...**

Але не сперечаймося взагалі. Чи існує діялектика в літературному процесі — ось питання, яке нас цікавить. Так, існує, твердо відповідаємо ми. Докази? Аж ніяк не апріорні, а сам наш літературний процес. Що є розвиток української літератури від Шевченка до неокласицизму, як не послідовне й чимраз послідовніше заперечення Шевченка і його епігонів? Уже П. Куліш своєю «Хуторною поезією», «Дзвоном» і «Позиченою кобзою» заперечує Шевченка, якому він сам перед тим віддав данину «Досвітками». М. Старицький і Франко поглиблюють це заперечення. Модерністи осмислюють

його й підносять на принципову височінь. Для неоклясиків Шевченка-поета не існує вже.

Чи живуть у цей час традиції Шевченка в українській поезії? Живуть, але як епігонада — в творчості В. Кулика й Б. Грінченка, М. Кононенка й О. Коваленка... Що означає поява Осьмачки й Барки? Вона означає заперечення неокласицизму і своєрідне, але принципове повернення до традицій Шевченка.

Це не апріорна схема, а факти. І коли ми дивимося на інші мистецтва, то й там знаходимо подібні процеси. Виродження барокко в орнаментальність і грайливість рококо знаходить своє заперечення в суворій структурності клясицизму. Сецесію заперечує конструктивізм. Я дивлюся виставку новітньої графіки в Мюнхені: вражає рух від мистецтва, що намагається бути якомога об'єктивнішим до мистецтва суб'єктивного (Мунх, Енсор — експресіонізм — розклад предметів) — і заперечення цього етапу новою речевістю. Я дивлюся виставку німецького й голляндського малярства XV ст. в Мюнхені. Повільніші темпи розвитку, більший консерватизм, але той же принцип розвитку: кучерявість і симультанність картин Ганса Мемлінґа (1433—1499) і Гієроніма Боска (1450—1516), що веде нас до середньовічних традицій, ще триває в барокковій «Александровій битві» Альбрехта Альтдорфера (1480—1538), де рисунок важить у мініатюрно-виписаних деталях, але картина в цілому — симультанне ціле, що оперує плямами (своєрідний пуантилізм XVI сторіччя — ознака вичерпаности напряму). Але вже в творчості Луки Кранаха (1472—1553) цей стиль починає заперечуватися і попри окремі барокові ефекти («Кардинал Альбрехт Бранденбурзький») на перший плян висувається намагання рисунком схопити поодинокий предмет (людину) в його психологічній і часовій даності, а не нагромадження явищ у позачасовій симультанності. Ця тенденція вивершується в суворій лінеарності картин Альбрехта Дюрера (1471—1528), позбавлених усяких зовнішніх ефектів і спрямованих передусім на вияв індивіда, вдачі й неповторности індивіда. А далі ця тенденція ще виразніша в портретах Ганса Мюліха (1516—1573) і Крістофа Амберґера (к. 1500—1561), де тло остаточно невтралізується, а все зосереджено на індивідуальній характеристиці. Від симультанности й многофігурности мистецтво переходить до, сказати б так, моментности й портретности, від умовности маси до вирізьблености одиниці, від ґротеску і орнаментальности до своєрідної, як сказали б ми, фотографічности й лінеарности. Не треба бути знавцем історії малярства, щоб згадати, як ці нові тенденції були в наступних сторіччях знов заперечені мистцями барокко й рококо. Самий факт, що тепер діялектику заперечують у розвитку культури тільки тому, що її стверджували марксисти, блискуче ілюструє значення заперечення в розвитку людської думки.

Але чи справді діялектика притаманна марксизмові, надто в його ленінській редакції? Тільки в знекровленому й кастрованому вигляді. Відомо, що, сяк-так визнаючи діялектику в минулому (але і там спотворюючи її сполукою з матеріялізмом), марксизм змушений був зрікатися її і для майбутнього (бо комунізм означає для нього кінець руху заперечення) і для сучасности (бо тоді він мусів би визнати неминучість виродження революції, а на це він піти не може). Ні, діялектика ані своїм походженням, ані застосуванням нічого спільного з марксизмом не має. Не йдучи глибше, згадаємо тільки той загальновідомий факт, що Геґель до марксизму причетний куди менше, ніж наші теперішні полемісти-противники марксизму й діялектики. Недурно ж і самі марксисти заявляли, що вони повинні були поставити Геґеля з голови на ноги. Якою ціною такі перевертання даються, про це нема потреби говорити.

Закон заперечення в літературознавстві визнавали представники т. зв. формальної школи, які, звичайно, теж не були марксисти і виховалися не тільки не в марксистській, а в протимарксистській філософській системі. Нагадаємо, що їхня концепція літературного процесу полягала в визнанні завжди двох (найменше) шарів літератури: панівного або зверхнього і долішнього, визнаваного за низький. Коли стилі зверхнього шару відмирають (у концепції формалістів це відмирання буває наслідком автоматизації відповідних літературних засобів; ми волімо говорити тут про вичерпаність розвитку, яка виявляється передусім хоч би в цілковитому відмежуванні від заперечуваного стилю), їм на зміну нагору підносяться ті стилі, які перед тим уважалися за низькі. Після процесу боротьби наступає зміна: «низький» стиль (відповідно змодифікований) набирає функцій високого, а той, що його вважали за «високий», западає вниз.

Цю схему історично-літературного процесу з певними видозмінами ми приймаємо для історії нової української літератури, бо вона відповідає фактам. Не з якихось апріорних міркувань («Ніколи абстрактні дефініції не можуть дати відповіді на історичні питання» — Вернер Кравс), не як несвідоме повторення марксистських задів, а навпаки, в протилежність і противагу марксизмові.

Але, чи приймаючи цю схему, чи заперечуючи її, не слід вульґаризувати її. Ніхто не каже, що кожне мистецьке явище породжує негайно своє заперечення, що нові стилі виникають, як гриби по дощі, а старі не розвиваються послідовно. Коли нам кажуть: «Розвиток мистецтва часто-густо йде шляхом поглиблення тих самих співіснуючих стилів, без жадних собі заперечень» і далі: «потреба нового стилю сама ще потребує ўґрунтування і зовсім не випливає автоматично з гаданого одвічного й довічного процесу», — то це майже абсолютно правильно. Тільки ж у конкретному випадку нового органічно-національного стилю ніхто не доводив його постання й закономірности цього постання апріорними схемами «одвічного й довічного процесу». Постання цього стилю доводилося саме вичерпаністю попереднього етапу в розвитку стилів української літератури і ставилося в зв'язок з динамікою життя й розвитку нації (але зразу підкреслюю: ставилося в зв'язок, а не в залежність — теза зовсім не матеріялістична. Докладніше про це — в наступному розділі). Отже, і заперечувати постання цього стилю треба не апріорними схемами й вживанням слів, які автор вважає за компромітуючі (марксизм тощо), а конкретно, озброївшися фактами українського літературного процесу.

До речі тут буде згадати, що за нашою схемою, якщо вже говорити про застосування схеми, неокласицизм зовсім не приречений на якесь тотальне знищення. Навпаки, він існуватиме й далі як низовий стиль, як епігонада — бездарна або талановита, ще не міняє суті справи — аж поки не вичерпає себе новий стиль — і тоді, можна думати, неокласицизм, піднісшися на новий щабель, дещо змінивши свою якість, у новій іпостасі, знов буде покликаний панувати й володарювати.

Цей передбачуваний етап «переборення хаосу» я насмілився поставити в зв'язок з упорядкуванням нашого життя. Не буду про це сперечатися і не вважаю за корисне дискутувати про такі справді недовідні фактами речі. Хочу тільки підкреслити, що ця думка в жадному зв'язку не стоїть з наївними уявленнями, ніби розквіт літератури вимагає як передумови вивершення національно-державного будівництва («Справжній розвиток нашої літератури... потребує... головної передумови... — держави. Доки цієї передумови не буде, годі сподіватися справжнього розквіту»). Усі ми чудово знаємо з історії, що епохи національного гноблення й нездійснених прагнень національної волі й незалежности можуть бути епохами блискучого розквіту літератури.

Одначе подане в дужках у наївній формі зформульоване твердження не цілком позбавлене глузду. Воно має глузд подвійний. Поперше, поки український народ перебуває в тому стані, в якому він перебуває вже не один рік, — неможливий тяглий і безперервний літературний процес, неможливий просто тому, що кращих представників і кращі твори української літератури систематично на корені винищують. Цього заперечити ніхто не може. Тому то український літературний процес знаходить, правда, лінію свого перебігу, але знаходить з перервами, розривами, знаходить стрибкувато, корчома. Тому то мав рацію М. Драгоманов, коли писав, що поруч теперішньої історії нашої літератури «слід би нам завести осібну частину: Історія пропавших творів русько-української літератури».

Подруге, внутрішня рівновага нашої літератури може бути знайдена теж тільки тоді, коли нація вийде на широку дорогу вільного розвитку. Я дозволю собі послатися на слова Поля Валері, якого аж ніяк не можна вважати за аматора хаотичности в літературі: «Я хочу показати вам те безладдя, яким є наше життя... Але образ хаосу — хаос». Дисгармонійність, хаотичність провідних проявів сучасної української літератури стоїть у зв'язку з хаотичністю й дисгармонійністю нашого життя. Кажучи це, я передчуваю заперечення, які негайно постануть. Мені скажуть, що не раз бувало, що в найхаотичніші епохи поставали цілком гармонійні твори, мені пошлються на клясичний приклад Андре Шеньє. Але тут легко простежити закон майже математичний: чим гармонійніший такий твір, тим дальший він від своєї епохи, тим більше протиставлений їй. А що б не говорили прихильники автономії мистецтва від життя, серед різних проявів мистецтва завжди існували (і може найбільше хвилювали) й такі, які намагалися відтворити своїми засобами ритм навколишнього життя — і нема підстав від таких творів відмовлятися, як нема підстав відмо-

влятися і від інших — бо і те і те означало б збіднювати нашу літературу.

Висновок: розквіт мистецтва не стоїть у прямому і обов'язковомову зв'язку з побудуванням національної держави. Але не можна твердити і протилежного — що жадного зв'язку між цими двома рядами подій взагалі нема. Мистецтво має іманентну лінію свого розвитку, мистецтво не відбиває пасивно ані економіки, ані політики, але лінія його розвитку перехрещується (кожного разу по-різному, по-своєму, своєрідно) з цими лініями. Але тут ми вже переходимо від питання про «діялектику» до питання про «матеріялізм». І коли факти нам довели, що діялектика як своєрідна зміна заперечень і відштовхувань у розвитку мистецтва існує, хоч нічого спільного з матеріялізмом не має, то до матеріялізму нам доведеться поставитися цілком інакше.

14. МАТЕРІЯЛІЗМ? ІДЕАЛІЗМ?

«Чи справді був час, коли я, повний страху, питав себе, матеріяліст я чи ідеаліст? Метафизика всякого роду здається мені тепер дитячою забавкою».

Андре Моруа

«Молюсь не самому Духу — та й не Матерії».

Павло Тичина

Історія духового розвитку людства знає випадки боротьби за позірні проблеми. Ця боротьба вибухає запекло, пристрасно, точиться затято, фанатично, породжує жертви — моральні або й фізичні, збуджує пристрасті, напруження мислі, спричиняє навіть війни. А потім виявляється, що, власне, воювати вже нема за що, що проблеми стали позірні. Такою нам здається тепер історія багатьох середньовічних єресей. Чи варт було писати гори трактатів, чи варт було зводити людей на багаття, щоб довести, що христити людину треба, занурюючи її в воду — чи обливаючи її водою? Чи варт було розпалювати ненависть між людьми й здвигати переслідування й тортури за те, чи оскверняє людину споживання свинячого м'яса?

Ніколай Ґумільов писав:

Ах, и мукам счет и усладам
Не веками ведут, годами...
Гибеллины и гвельфы рядом
Задремали в гробах с гербами.

Так, ґібелліни і ґвельфи сплять у гробницях поруч. А колись орієнтація на тих чи на тих непрохідною межею проорала центрально-европейський світ. Не можна було живій, діяльній, культурній людині не належати до тієї або тієї орієнтації. Потім зрештою виявилася ілюзорність боротьби.

Але буває в боротьбі людства за якісь проблеми поворотний пункт: ще все напружене змагання, ще диким здається стати «au-dessus de la mélée» (над боєм), — але вже зроджуються перші сумніви: гаразд, а чи це потрібне? чи не зайве, не марне це? Ці одиниці, носії сумнівів, приходять в історію духовного розвитку людства вістунами нової епохи, що, користаючися відомим терміном Геґелевої діялектики, знімає (hebt auf) суперечність, яка — в очах більшости — кінця не матиме. Треба вміти відчути ту мить, коли якась суперечка **починає** робитися мертвою й безпредметовою. Треба вміти **своєчасно** — не раніше і не пізніше — стати над суперечкою. Бо стати раніше — означає перешкоджати діялектиці історичного процесу, отже, бути зметеним нею. А стати пізніше означає затримувати історичний процес і осмішити себе в очах майбутніх поколінь. Так став над кількасотрічною суперечкою номіналістів і реалістів Декарт, так став над суперечкою романтиків і клясиків Стендаль.

Мені здається, що многовікове змагання ідеалізму з матеріялізмом у філософії в наші дні переживає цей момент здіймання. Мине ще трохи часу — і всі побачать, що ідеалізм і матеріялізм поруч лежать у труні, як поруч лежать ґібелліни й ґвельфи. Ми наближаємося до епохи, коли все можна перетворювати в усе. Ми наближаємося до зрозуміння, що прояви життя — безконечні в своїй різноманітності, індивідуальності, переплетености, незалежности і взаємовизначености водночас, — але що вони, ці прояви життя, разом з тим безконечно переходять один в один. Установивши принципову індетермінованість процесів мікрофізики, установивши неможливість умістити атом у тривимірному просторі (ще Бор, як відомо, твердив, що електрон існує поза простором), визнавши одноразовість — принаймні з погляду даних людині можливостей спостерігати — одноразовість і творчий характер акту зародження органічного життя, — наука сучасна проголосила причиновість — не об'єктивною властивістю світу, а **одним** з поглядів, які може вносити і вносить людина. Тим самим заперечено будь-який монізм — ідеалістичного або матеріялістичного порядку однаково.

Один з найвидатніших фізиків сучасности Макс Плянк сказав недавно: «Матеріяльні й духовні (körgerliche und seelische) процеси цілком не відрізняються одні від одних. Це ті самі процеси (sie sind die nämlichen), тільки розглядані з двох протилежних поглядів. Тим самим проблема тіла й душі показується позірною проблемою». Славнозвісна Айнштайнова формула світобудови: $E=mc^2$ (енерґія дорівнює матерії, помноженій на швидкість світла в квадраті) є, коли хочете, і формулою зв'язку духу та матерії. Її можна трактувати матеріялістично: мовляв, дивіться, таж усесвіт — це тільки матерія, і сама енерґія — це тільки перетворення матерії за певною формулою, це тільки вияв матерії. Її можна трактувати ідеалістично: мовляв, дивіться, матерія розчиняється в енерґії, матерія є тільки нижчий щабель вічного існування духу. Але в своїй суті вона, ця формула, — не матеріялістична і не ідеалістична, підводити її під одну з цих категорій означає проробляти суто вербальні операції. Ця формула стверджує безконечну плюралістичність світу, безконечну масу проявів життя — і водночас можливість і наявність взаємопереходів цих проявів життя одного в один. Бо, як всяка рівність, так і ця однаково важна, чи читати її справа наліво, чи зліва направо[1]). Тільки одне скасовує ця формула безоглядно: механістичну механіку в її претенсії **все** пояснити взаєминами маси й прискорення (славнозвісна Ньютонова формула: сила = маса × прискорення) А втім — і це характеристично — і цю формулу залишено як **один** з поглядів, залишено як важну для певних процесів макрофізики, прийнявши, що закони традиційної механіки — це статистичні закони великих чисел (Проф. Ф. Меґліх. «Про індетермінованість явищ атомової фізики»).

При таких засновках сперечання між ідеалізмом і матеріялізмом стає справою суто словесною. Маємо безконечну кількість проявів життя; кожний з них має свої закономірності; кожний з них тим чи тим способом пов'язаний з багатьма іншими. Як назвати ту ідеальну загальну субстанцію, яка є ідеальним спільним знаменником всіх цих проявів? Ідеаліст скаже: це Бог, це дух. Матеріяліст назве її якимсь δ-промінням або ще якось інакше і скаже, що це матерія. Але при теперішньому рівні нашого знання про світ вони обоє скажуть те саме, тільки різними словами. Найпорожніші сперечання — сперечання про слова. Сперечання ідеалістів з матеріялістами мало реальні підстави багато сторіч. Сьогодні ці підстави захитані. Людство переходить на вищий щабель у розвитку свого мислення.

Тому «войовничий ідеалізм» здається мені таким же наївним, як і «войовничий матеріялізм». І має рацію той, хто каже, що вони обоє і однаково скомпромітовані політично. Але це не означає, що обидва світогляди ні-

---

[1]) Вважаючи суперечку ідеалізму з матеріялізмом за зніману, припускаючи, що вона вже вичерпується, не виходжу одначе з наївно-реакційних позицій заперечення науки й філософії взагалі, як це послідовно робить теоретик однієї газети. Суть неспроможности матеріялістів, пише він, «не в тому, що вони невлучно вивчають життя, а в тому, що вони недоцільно і марно його вивчають, і в тому, що від тверджень тих і других нікому не легшає, а навпаки, з кожним днем все більше і неухильно важчає. Людство, як і раніш, мізерно животіє і гине на тлі цих безконечних сперечань і взаємозаперечень одних розумних дурнів іншими». Новоявлений наш толстовець заперечує науку й взагалі намагання збагнути суть світобудови тому, що людство від цього не стало щасливіше, не стало краще жити. Думаємо одначе, що автор цих рядків не відмовився використовувати ні електрику, ні поїзди, ні пароплави. Але це другорядне. А чи не подумав наш шановний філософ одчаю й зречення, що саме пізнання, самий процес пізнання, — якщо пристати до його критеріїв, — теж може давати щастя? Чи це почуття йому неприступне? І чи не спустився він на позицію тих жидівських юрб, яким

Ті слова про обіцяний край
Для їх слуху це казка;
М'ясо стад їх і масло і сир
Це найвищая ласка?

Ні, волімо бути Мойсеями, а не зневіреними частками сліпої юрби, волімо бути розумними дурнями, ніж дурнями й благенькими дурниками. Суперечність між ідеалізмом і матеріялізмом може бути знята в ім'я кращого, досконалішого пізнання світу, а не заради того, щоб зректися цього пізнання і насолоджуватися «щастям» у пустельницько-відлюдницькій печері, як ведмідь узимку.

чого не дали людству, коли підходити до справи **історично.** Не всякий матеріялізм і не всякий ідеалізм вели чи ведуть до диктатури. Тому краще утриматися від формулювань типу «марксистське безглуздя» — або аналогічних формулювань на адресу ідеалізму. Це не історично. Дитина, поламавши свою іграшку, топче й лає її. Чи так поводяться дорослі? І це не демократично. Бо демократія вчить шанувати чужі погляди. Коли вони хибні — а я теж думаю, що марксистські погляди хибні, — то проти них є докази й переконання. Лайка — не доказ і не переконання. Але це між іншим.

З цієї загальної постави питання випливає й підхід до мистецтва. Коли нам кажуть: «Мистецтво — не відбиття й не віддзеркалення дійсности і не інше якесь похідне від неї, а само є істотною дійсністю, не менш реально за всяку іншу реальність, з власними законами розвитку і занепаду», — то попри парадоксалістичну загостреність деяких складників цього формулювання (про це далі) ми можемо погодитися з його провідною думкою. Але коли далі нам заперечують можливість причинового підходу до мистецтва взагалі, не тільки в його мікрокосмічних, сказати б, проявах, а і в макрокосмічних, висуваючи як єдиний принцип його розвитку твердження: «Дух Божий віє, де хоче», то це вже означає заперечення всякого вивчення і приводить нас на позиції цілковитого агностицизму, обскурантизму й ліквідації всякої науки.

Але за цим зовні ефектним твердженням не ховається жадного змісту. Досить зіставити його з першими-ліпшими фактами, щоб переконатися в цьому. Чи міг Джойс написати свого «Улісса» в епоху Расіна? Чи можна уявити собі появу «Землі й заліза» Маланюка або «Ноктюрну b-moll» Косача одночасно з «Енеїдою» Котляревського? Можуть трапитися виняткові одиниці, справді обдаровані тим «духом Божим», що писатимуть, так би мовити, поза своєю епохою. Але тоді вони не будуть сприйняті, отже — в літературному процесі їхнього часу їхнє місце дорівнюватиме нулеві. Гельдерлін був одержимий таким «духом Божим», але сучасники вважали його за божевільного. Тільки в добу символізму і експресіонізму всувається він у процес розвитку німецької літератури. Хоч фізично він жив у pp. 1770—1843, але в німецькій літературі він народився в 90-х роках XIX сторіччя. Шевченко останнього петербурзького періоду був одержимий таким «духом Божим», але він і досі не відкритий і стоїть досі поза процесом розвитку української літератури. Хто-зна, може й тепер є такі одержимі «духом Божим» одиниці, яких дехто з нас, а може й більшість уважає за графоманів, а їм відкривається майбутнє?

Теза про вільне діяння духу Божого може мати якусь рацію з погляду індивіда (мікрокосм!) — і то обмежену. Але з погляду «власних **законів** розвитку й занепаду мистецтва» (макрокосм!) — я підкреслив слово закони, але не я його вжив — воно є тільки блискотлива, але порожня фраза.

І далі: мистецтво розвивається за власними законами. Так. Але не в порожнечі. Роман Джойса постав закономірно в історії англійської прози. Але годі заперечити його залежність від Фройда й новішої психології взагалі. Цей роман є дійсність у собі. Але годі заперечити, що в епоху маркіз і напудрованих перук він мав би дещо інший вигляд. Чи так виглядав би Косачів «Рубікон Хмельницького», якби на світі не було Донцова? Якби нам сказали, що завдання мистецтва — не тільки відбивати дійсність і ніколи не відбивати її механічно, ми б погодилися беззастережно. Коли б нам сказали, що мистецтво ніколи не є просто відбиття дійсности, ми б погодилися беззастережно. Зрештою, це знав ще... Валеріян Поліщук, тільки формулював він це дуже просто: «Коли б люди писали тільки те, що вони бачили й бачать, то в нас ніколи не було б мистецтва». Але коли нам кажуть, що жадним елементом, жадною цяточкою, в жадному заломленні мистецтво ніколи «не відбиття й не віддзеркалення дійсности», — то це, звичайно, перебільшення і парадокс заради парадоксу.

Ґете не був матеріялістом, але йому належать загально відомі слова:

Wer den Dichter will verstehen,
Muß in Dichters Lande gehen.

Це не означає, що мистецтво тільки відбиває дійсність і тільки від неї залежить. Це не знімає власних закономірностей у розвитку мистецтва — і їх основоположного, вирішального для мистецтва значення. Але це виводить мистецтво з порожнечі й самоізоляції. Як і всякий автономний прояв життя, мистецтво має свої глибокі внутрішні закономірності, як свої глибокі внутрішні закономірності має філософія, психологія, фізика, техніка, економіка, суспільні ідеології, розвиток промисловости, мова, астрономія тощо. Але всі ці численні інші галузі і прояви людського життя, розвиваючися кожне за власними законами, розвиваються **більш-менш паралельно.** Ця паралельність розвитку — факт давно відомий. Ідеалісти пояснювали його єдністю розвитку духу. Матеріялісти відшукували тут дію чинника географічного, економічного, юридичного (Монтеск'є!), який їм здавався не чинником, а єдиною справжньою основою.

Поставивши під сумнів ідеалізм і матеріялізм, ми тим самим мусимо відкинути й вишукування вирішального і визначального чинника. Але ми не приймаємо й теорії ізольованих рядів — бо вона не витримує критики фактами. Ми хотіли б висунути концепцію безконечного взаємопереплетення і взаємовизначання паралельних рядів. (Хай читача не бентежить з геометричного погляду це переплетення паралель — живемо в добу не тільки Евклідової геометрії). Безконечно збіднює дійсність усякий монізм — чи то матеріялістичний, чи то ідеалістичний. Безмежно багаті прояви життя. Нема в них початку й кінця. Внутрішні закономірності приймають на себе зовнішні впливи. Створюється боротьба різно спрямованих сил. Рух іде не просто, а зигзагувато, спіралювато, іноді в прямо протилежному напрямі, часом стрибками. Одні ряди відстають, інші випереджають їх, стаються катастрофи й провалля, але розвиток (не плутати з поступом!) вічно йде.

Тільки цей принциповий і послідовний **плюралізм** дає змогу наблизитися до пізнання всіх проявів життя в їх складності й многогранності. Теорія **ізольованих рядів** — далеко простіша, але це схема. Життя не вкладається і не вкладеться в схеми, з якою б прецизністю ми їх не будували. Мало встановити іманентні закони розвитку мистецтва — хоч вони є і встановити їх конче треба. Треба ще вміти простежити, як ці іманентні закони реалізуються у взаємодії з іншими проявами й рядами проявів життя — не в залежності від них, підкреслюю (як твердять усякі моністи), а у взаємодії з ними. Висловлюючися парадоксально: мистецтво такою мірою впливає на економіку, як економіка на мистецтво, і мистецтво такою ж мірою незалежне в своєму розвитку, як економіка (чи щось інше) в своєму. Чи це матеріялізм? Ні. Але це і не ідеалізм. Чи це матеріялізм? Так. Але такою ж мірою і ідеалізм. Це спроба стати над ними обома. Бо вони обидва виявили себе безнадійними банкрутами перед пізнанням складности життя, як ми його сьогодні сприймаємо й розуміємо (що знов таки не виключає їхніх історичних заслуг).

До цього додамо: не претендуємо на філософську глибину, не претендуємо на те, що **довели** те, про що говорилося в цьому розділі. Це лише кілька думок і припущень, які нас цікавили не самі по собі, а тільки в їх зв'язку з літературою й мистецтвом. Слово мають філософи-фахівці. Але ті філософи-фахівці, які не перебувають навіки в полоні завчених слів, фраз, дефініцій і схем.

15. ЛІТЕРАТУРА ВНОЧІ І ПРОТИВНИКИ-ТОВАРИШІ

І тепер ми можемо перейти — ще раз і дуже стисло — до останнього питання: організація української літератури на еміґрації і роля МУРу в цій організації.

Дозволимо собі почати з однієї паралелі. У грудні 1945 р. оголошено дуже цікаву доповідь Веркора під назвою: «Тривалість французького мислення». Тема доповіді — огляд французької підпільної літератури доби німецької окупації Франції. Ось у перекладі основна теза доповіді: «У царстві духу не обов'язково існує, як у фізиці, зв'язок між явищами дії і протидії. Всяка така протидія — не вільна: вона залежить від дії, яка її викликає і яка в певному розумінні накидає їй протилежну форму. Це — брати-вороги, подібні в своїй ненависті. Якби нацисти збудили тільки таку опозицію, це було б для них своєрідною перемогою. Справжня перемога над ними і над усім, що репрезентує нацизм, полягає в тому, щоб за допомогою духу піднестися над пекельним кругобігом дії й протидії», в тому, щоб, не зважаючи на дію нацизму, зберегти «тривалість французького мислення».

Хто це говорить: далекий від життя філософ, академік-теоретик, відірваний від народної боротьби? Ні. Веркор — провідний діяч і організатор французької підпільної літератури, організатор серії видань «Видавництва вночі» (Editions de Minuit), з якими запекло але безуспішно боролося Ґестапо.

Вільна українська література вже багато років перебуває в становищі, аналогічному до того, яке переживала вільна французька література 1940—1944 pp. І для нас надзвичайно багато важить не перетворити її **тільки** на рупор пропаґанди, а пронести недоторканою тривалість українського мислення — від найглибших його джерел через Сковороду й Шевченка до Хвильового і сучасників. Гасло органічно-національного стилю і є частка цього загального прямування нашої літератури.

Коли нам свідомо чи несвідомо радять: робімо все протилежне тому, що робиться під Советами: вони визнають діялектику — геть діялектику; вони визнають матеріялізм — хай живе ідеалізм, — коли нам так говорять, то нас закликають по суті лишатися в «пекельному кругобігу» чужого нам мислення, повернувши тільки його на 180 ступенів. Але це те саме коло, і такі ж будуть наслідки бігу ним. Ні, таким способом чужого нам мислення не заперечиш і за межі його не вийдеш.

Робити так, думати так — це те саме, що «механічна заміна большевицької ідеології національною». Така механічна заміна теж несе нашій літературі смерть і розклад, теж означає внутрішню перемогу наших ворогів над нами.

Але коли нам замість чужої всім нам формули «абияка літературна техніка плюс більш-менш українська мова плюс большевицька ідеологія» пропонують формулу: досконала, але тільки з чужих джерел позичена літературна техніка плюс досконала (але штучно препарована й категорично відмежована від живої) українська мова плюс будь-який зміст — чи то український національний, чи який завгодно інший, — то з цією формулою ми теж заїдемо може й дуже далеко, але не туди, куди треба. Тільки тоді наше мистецтво буде справжнім, буде мистецтвом широкого подиху та відкритих обріїв, буде мистецтвом українським, коли воно не буде складатися з чогось плюс щось плюс ще щось, коли воно становитиме внутрішню єдність. Гасло органічно-національного стилю (чи стилів) і становить собою формулу такої єдности, органічної єдности українського мистецького твору. **Біографічно** для мистця може ця єдність і складатиметься такими плюсами: бо він буде вивчати українську і чужі літератури, літературну техніку, різні філософські системи, навколишнє життя тощо. Але мистецтвом це стане тільки тоді, коли складники перетопляться в цілість. А ми ж тут виходимо не з внутрішньо-біографічного погляду . Гасло органічно-національного стилю спирається на вивчення закономірностей українського літературного процесу останнього сторіччя. Воно відповідає тим вимогам, які стоять перед українською «літературою вночі» — вимогам забезпечити тривалість українського мислення, українського духу, української ментальности. У цьому гаслі майбутнє української літератури.

Чи думаючи так, я мушу якось накидати мій погляд іншим? Чи мусить він позначитися на організації МУРу? МУР задуманий як співдружність **різних** літературних течій і напрямів, не як адміністративне управління літературою. Коли нам кажуть: «Змагання до вершин справжнього і поважного мистецтва повинне відбуватись між гостро окресленими чисто літературними напрямками й групами, бо такий є нормальний шлях усякого мистецького розвитку», то я готовий підписатися під цим обома руками. Коли нам кажуть: «МУР повинен стати ідейно-організаційною федерацією таких суто літературних течій», то це може викликати тільки категоричну згоду. Те, проти чого я протестую в цій статті, — це якраз накидання всім якихось обов'язкових постулятів. Чому обов'язково бути ідеалістом? Чому органічно-національний стиль пропонують заборонити, підводячи його різними дотепними й недотепними операціями під рубрику анальфабетизму, малокультурности, плужанства і браку літературної техніки? Рація існування МУРу саме в тому, щоб різні течії могли не тільки співіснувати, а і в атмосфері товариської взаємопошани і товариського обговорення, без директив, без принижень один одного, без виловлювання якоїсь «ідеологічної контрабанди», без оглядань на якісь позалітературні фактори — могли б вільно висловлювати свої погляди на літературу і боронити їх теоретично — в статтях і виступах — і практично — в художніх творах.

Припустімо, що гасло розвитку органічно-національного стилю в нашій літературі хибне. Тоді воно не посяде провідних позицій в нашій літературі і його вплив може справді зійде до ролі кількох етнографічних стилізацій, — отже, тоді він не загрожує іншим течіям. І припустімо — чого я глибоко певний, — що це гасло правильне, переможе і визначить на якийсь час обличчя нашої літератури. Чи означатиме це механічну смерть інших течій? Не кажучи про те, що це було б злочином, це просто неможливо. Історія літератури не знає випадку, щоб один стиль запанував неподільно, а всі інші відмерли б. Навіть там, де стиль продекретовано необмеженою владою і сперто на авторитет таємної поліції, — стиль «соціялістичного реалізму», — навіть там справді нема єдности стилю і, скажімо, офіційно визнана творчість Ю. Яновського або Л. Леонова ніяк не вкладається в офіційні ж таки приписи щодо «соціялістичного реалізму». Різні стилі співіснують завжди. Ніхто не хоче і не може їх тепер приглушити. Але це не виключає того, що за «власними законами розвитку й занепаду мистецтва» в кожну дану епоху один стиль висувається своїми високими вартостями на провідне становище і стає тим, що умовно звуть стилем доби.

Те, що тут названо «власні закони розвитку й занепаду мистецтва», те, що я зву діялектикою літературного процесу, — існує. Не забороняймо ж нікому їх (чи її) для нашої доби шукати. Не замовчуймо їх тому, що хтось з малих сих може злякатися або зіпсуватися. Не відновлюймо полеміки такої і на такому рівні, як двадцять років тому — зрозуміймо, що ми на новому етапі, що коли перед нами й противник, то він не той, що тоді, і його не збити арґументами двадцятирічної давности. Повторення в історії — здебільшого смішне. Не відмовляймося від спроб зрозуміти хід і напрям історичного розвитку української літератури в наші дні — а надто зважаючи на те, що ці спроби нікому зовсім не накидаються, ні для кого не обов'язкові, а становлять тільки матеріял для товариського обговорення. Ми всі в МУРі можемо бути противниками один одного, але ми не вороги, а товариші, ми всі в одному русі, з одними завданнями, з однією метою. Навчімося ж поважати своїх противників-товаришів — навчімося поважати інших і поважати себе.

А внутрішні закони розвитку нашого мистецтва, реалізуючися, покажуть, хто мав рацію. Бо до них стосується те, що Ґете казав про закони природи: «Man gehorcht ihren Gesetzen, auch wenn man ihnen widerstrebt, man wirkt mit ihr, auch wenn man **gegen** sie wirken will».

P. S. У цій статті використано як об'єкт полеміки такі матеріяли (за абеткою):

Іван Багряний. Думки про літературу. «МУР», I.
Остап Грицай. Мала чи велика література. «МУР», I.
Володимир Державин. Проблематика стилів і плужанство за кордоном. «Науково-літературознавчий збірник», I.
Володимир Державин. Кристалізація літературних розбіжностей. «Заграва», 2.
Юрій Косач. Межі та обрії. «Рідне Слово», 5.
Юрій Косач. Вільна українська література. «МУР», 2.
ОСА. Християнство і матеріялізм. «Неділя», 18.
ОСА. В полоні ілюзій. «Неділя», 33.
Улас Самчук. Велика література. «МУР», 1.
МУР — Мистецький Український Рух. «Звено», 1.



ВАСИЛЬ ЧАПЛЕНКО

Межі й можливості мовостилю

1. Для людської мови характеристичне те, що вона, з одного боку, живе в свідомості окремої людини, а з другого, — являє собою соціяльно (етнічно) — зумовлену традиційну систему. Це як мережа, що в ній вузли — мова окремих людей, а вся вона — єдина система (звуків, форм тощо), передавана з покоління в покоління. Таку подвійно-єдину спадкову суть мови відзначив був ще В. Гумбольдт. «Говорять тільки окремі люди, — писав він, — і з цього погляду мова — утвір окремих людей. Тільки ж вона, як діяльність цих останніх, являє собою не тільки продукт творчости попередніх поколінь..., а й кожної теперішньої хвилини, належить двом: тому, хто говорить, і тому, хто розуміє (слухає), до того ще той і той — заступники всього народу» («Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts». 1835). Пізніше в «Мысль и язык» це повторив у нас Потебня. Але особливо підкреслює це сучасне мовознавство, зокрема соціологічна школа Ф. де Соссюра та культурно-психологічна школа К. Фосслера.

2. Індивідуальне й соціяльно (етнічно)-традиційне в мові — нерівноправні складники: домінує соціяльне (етнічне), а індивідуальне йому скоряється. Тільки як скоряється індивідуальне мовлення (la parole за де Соссюром) соціяльно-зумовленим нормам — пасивно чи з опором, — на це питання в мовознавців нема одностайної відповіді. Представники соціологічної школи тієї думки, що — пасивно, а культурно-психологічна школа визнає деякий опір мовця і цей опір розглядає як творчість, що призводить «до пересуву меж граматики рідної мови» (К. Фосслер). Це останнє припускав колись ще В. Гумбольдт, добачаючи в індивідуальному мовленні джерело мовозмін. «У впливі на людину лежить законність мови та її форм, — писав він у тій таки праці, — у подіянні окремої людини на мову — принцип свободи, бож тільки в людині може законитися те, що для нього ніякий розум не знайде причини в попередніх обставинах».

Але з вищесказаного не випливає, що представники соціологічної школи заперечували мовозміни. Сам де Соссюр не дав виразної відповіді на питання про джерело їх, покликавшись на дуже загальну причину — час (Див. його схему у вигляді двох площин у праці «Cours de linguistique générale»). Зате на питання, **чому мова може змінюватися**, інший представник цієї школи А. Мес дав глибоку, теоретично-ґрунтовану відповідь. На його думку, мовозміни можливі з огляду на **умовність мовного знаку**, себто на те, що зв'язок між річчю, поняттям і знаком побудований на принципі tesei (а не phusei, як думали декотрі з грецьких філософів). Отже, його ніби можна переносити з однієї речі на другу (ніжка дитини — ніжка стола) або з тим самим явищем зв'язувати трохи змінений знак (**гава, джиґун** в українській мові замість **ґава, джиґун,** після того, як з української абетки викинули були букву Ґ).

Якщо скористуватися й далі нашим порівнянням з мережею й вузлами на ній, то можна сказати так: у представників соціологічної школи вузли (індивідуальна мова) ввесь час залишаються зав'язані і тільки від довгого вжитку під тягарем часу потроху розтягаються, пересуваються, а в Фосслера мовці вузли перев'язують, а перев'язуючи не так, як було попереду, зав'язують.

Алеж тим чи тим способом ці зміни відбуваються не де, як у свідомості людини, що в ній живуть і уявлення про речі, і уявлення мозних знаків. Отже, мовозміни можливі в пляні взаємин між категоріями психологічними (суб'єктивні уявлення про речі) і граматичними (уявлення мовних знаків, санкціонованих від мовного колективу). І ці взаємини як джерело мовозмін К. Фосслер схарактеризував ось так: «Психологічна категорія охоплює не готову, а тільки гадану (припускану) сукупність мовних форм. Звичайно під нею (психологічною категорією) треба розуміти ту форму, що мала б виникнути (незалежно від питання про її наявність) тоді, коли мовець замість скоритися загальнообов'язковій граматиці зважав би тільки на свою індивідуальну граматику, **створену на підставі його окремої душевної гадки,** окремо скерованого думання. Хоч водночас ця індивідуальна граматика мала б бути зв'язана з традиційним запасом його рідної мови. Тут ми перевертаємо нормально-наявні між особою та мовою колективу взаємини і кладемо на карб особи (в крайньому разі гіпотетично) дещо таке, що в історичній дійсності належить тільки колективу, а саме: встановлення мовних навичок. Отже, особі мовця накидається певна персональна граматика, народжувана кожної даної хвилини, граматика, яку він, мовець, передчував, якої прагнув, але яку він звичайно занедбує заради загального ладу та зрозумілости мови. Інакше сказати, психологічна категорія показує, в якому напрямі особа залежно від того, чи велику вона мовну силу має, може пересувати межі граматики своєї рідної мови» («Über grammatikalische und psychologische Sprachformen». Підкреслення моє. В. Ч.).

3. Очевидячки, душевні гадки (seelische Meinung), що про них каже в цих своїх міркуваннях К. Фосслер, бувають різні — такі, що для них потрібні мінімально-відмінні від загальнообов'язкових мовні засоби, і такі, що їх готовими засобами не висловити. У першому разі мовець може автоматично, без будь-яких зусиль скористуватися (напр., коли це повторюване раз-у-раз вітання) готовими висловами-штампами, у другому — потрібні зусилля, щоб створити нові вислівні засоби, бо мовець може опинитися через відсутність відповідних готових засобів у становищі людини без мови, як це сталося, наприклад, з «Чужим» у поемі Лесі Українки «Одно слово», що не міг висловити поняття свободи.

Але найбільші мовні труднощі можуть бути в літературній творчості, бо вся вона — кінець-кінцем — мовна творчість. Це ж тільки поети знають той душевний біль, що зветься «муками слова». І ми знаємо багато висловлень мистців слова, не задоволених обмеженістю вислівних можливостей мови.

«Слово, чому ти не твердая криця?» — нарікала Леся Українка, маючи в своєму розпорядженні слова, що «лилися, мов отрута млява, і посідали душу, мов іржа». «О, если б без слов сказаться душой было можно», — мріяв росіянин Фет. А Тютчев навіть уважав, що «мысль изреченная есть ложь».

Крім того, мовні труднощі бувають різні залежно від розвитку мови і від міри споріднености письменника з тією мовою, що нею він пише. Для першого пункту дуже багато матеріялу дає історія українського письменства, бо нашим письменникам не раз доводилося з великими труднощами знаходити засоби «для віддачі всіх фарб на палітрі» (М. Старицький). Але ці труднощі мали колись і римські письменники, коли хотіли піднестися в своїй творчості на рівень розвиненої грецької літератури. На це, наприклад, скаржився в своєму «De natura rerum» Люкрецій Кар:

...тяжко науки Геллади найтонші
В вірші покласти латинські і все розповісти достоту.
Силу зворотів нових, силу слів мені треба створити,
Бо і предмети нові, і вислови наші убогі.

Коли мати на увазі ступінь споріднености мовця взагалі й письменника зокрема з мовою, то тут найбільші вислівні можливості дає рідна мова, постачаючи йому найглибші асоціятивні зв'язки і найбільший автоматизм (отже, й легкість) мовлення. Цікавий факт відомий з діяльности Антона Головатого. Коли він промовляв перед царицею Катериною важкою церковнослов'янською мовою, йому наприкінці справді автоматично вихопився з уст український вислів: «Та й годі!» Те саме сталось було і з автором цих рядків: побачивши якось у чужомовному середовищі, як одна жінка упустила багато грошей, він скрикнув: «Гроші!» Річ ясна, що в поетичній творчості спорідненість важить ще більше. «Характер нашого поетичного мистецтва, — пише англієць Т. С. Еліот у статті «Громадські завдання поезії», — залежить від того, як уживає народ рідної мови, бо за матерія для поета править власне та мова, що її він чує навколо себе» (Цит. за українським перекладом — «Наше Життя», ч. 35).

Навпаки, не зовсім засвоєна мова, що, за висловом Потебні, являє собою в свідомості «мерзость запустения» (це треба розуміти як відсутність міцних асоціятивних зв'язків — цієї передумови для мислення), завдає найбільших труднощів і в звичайному мовленні і тим більше в мовленні par excellence — у літературній творчості. Дуже яскраві тут приклади з творчости М. Гоголя й Т. Шевченка російською мовою. Гоголь навіть уважав себе за «неприродного письменника» з тієї причини, що йому доводилося писати «чужою мовою», як він писав в одному листі до своїх. А Шевченкові російська мова здавалася «черствим... словом» (Лист до Я. Кухаренка).

Російські письменники Турґенєв і Фет були майже французами в побуті, але писати художні твори могли

тільки по-російському. Очевидячки, їхня спорідненість з французькою мовою була недостатня для такої глибокої психічної діяльности, як літературна творчість. Турґенєв навіть казав, що він був би «дрянь», а не письменник, якби писав по-французькому. Цим усім пояснюється й той виразистий і відомий факт, що в Европі, де наука користувалася латиною, поезія вивела на сцену народні мови.

У цьому розумінні повинні мати деякі труднощі галицькі письменники, пишучи спільноукраїнською літературною мовою, бо ця мова своєю основою досить далека від їхньої матірної мови. Можна думати, що для них у творчості повинні бути подвійні «муки слова» — звичайні, як і в кожного письменника, і ті, що випливають з неповної споріднености з літературною мовою. Коли вони вживають, наприклад, слова **гарно** в розумінні **добре**, то це й свідчить якраз про те неповне споріднення.

4. Але якою мірою можлива письменницька мовотворчість при нормальнк даних, себто, коли мова має відповідний рівень розвитку і письменник з нею цілком споріднений? Очевидячки, тут треба мати на увазі «пересування меж рідної мови» для створення поетичного мовостилю, а не тільки збагачування мови новими словами, висловами тощо (бо це можуть робити й неписьменники).

Виходячи з наведених вище теоретичних даних про перевагу в мові соціяльного (етнічного), можна припускати, що мовотворчість письменника можлива тільки в певних межах, — себто вона не повинна розривати мережі. Пояснімо це на прикладах неґативних (себто таких, що порушують соціяльно (етнічно)-зумовлену систему мови) і позитивних (таких, що не порушують цієї системи).

Неґативні приклади. Письменники, особливо поети, завжди робили замахи на загальноприйняті норми мови з відомих мотивів — висловити щось таке, чого перед ними не висловлювано. Це спочатку були здебільшого явища так званої поетичної вільности (Licentia poetica). Але свідомо почали «руйнувати» мову декаденти, що намагалися писати, не зважаючи на смак публіки. Так Ст. Малярме написав незрозумілий вірш «Aprés midi» без огляду на те, як поставляться до нього читачі. Андрей Белий говорив про «ток темнот», що мають бути в поезії. Ал. Блок також казав: «Я смутное только люблю говорить». З такими «темнотами» писав не раз П. Тичина. Ось, наприклад, його «Енгармонійне»:

(«Туман») **Над болотом пряде молоком...**
Чорний ворон замисливсь.
Сизий ворон задумавсь.
Очі виклював. Бо-зна кому.
(«Сонце») **Десь клюють та й райські птиці**
Вино-зелено.
Розпрозорились озера.
Тінь. Давно.

Але це розриви тільки в семантиці, себто поєднання асоціятивно-незвичних тям, як от **білий туман** і **чорний ворон**, що **очі виклював** та ще й **бо-зна кому**. Або **райські птиці**, що мають символізувати сонце, прозорість озера, і **тінь**, поєднана чомусь з уявою часу **(давно)**. Ще далі в «розриванні» соціяльно (етнічно)-зумовленої системи мови пішли футуристи. Марінетті в своєму «Технічному універсалі футуристичної літератури» (1912) висунув вимогу «зруйнувати синтаксу» і «ставити іменники в випадковому порядку їх виникнення», «скасувати прикметники», «скасувати прислівники» та проголошував «кінець розділовим знакам», пропонуючи замість загальноприйнятих знаків уживати математичних знаків, як плюс, мінус тощо.

Цей заклик підхопили футуристи інших країн. На Україні «найяскравіше» себе виявив у цьому Михайль(!) Семенко. Це ж він писав такі твори, як от «гк, бк, вк». Або:

О
АО
АОО
Павло
Попаси корову.

Він же вживав іменників без прийменників там, де прийменники потрібні: «Нудно небі» й ін. (у поемі «Степ»). Чимало мовно-футуристичних явищ і в П. Тичини: кла, чор! тового, червоно-си-зеле-дугасте, Надходить літом-ліс гай, літана, вкраїтана, додолі, відсутність розділових знаків у «Чернігові». Це все (попри ознаки Тичининого таланту в цілих його речах) не має ні мовної, ні естетичної вартости і сприймається як курйози, епатаційні вибрики. А причина цього в тому, що воно утворене через порушення соціяльно (етнічно)-зумовлених норм, з розривом мережі. У Семенка — довільне, не наповнене семантичним змістом поєднання звуків (бк, вк), порушення керування як одного з типів зв'язків слів в українській мові, у Тичини — невластивий українській мові носовий голосний (кла), невластиві українській мові безпрецедентні творення слів (літ-ан-а, вкраї-тан-а. додол-і), а також відсутність розділових знаків як засіб порушити загальнозрозумілі синтаксичні конструкції. «Незаконно» утворив Аркадій Любченко слово **буремна**, бож наросток **-емн-**, наприклад у слові **даремний** непродуктивний. На жаль, слово **буремний** підхопили інші письменники і вживають його без потреби й досі (Ю. Косач).

Можуть бути неґативні приклади і в віршуванні як у мовному явищі, власне у ритмотворенні[1]). Ритм взагалі — це закономірне повторювання з перервами однаково збудованих (рівних) одиниць. Зоровий ритм, напр., орнамент, слуховий, — напр., тритактові одиниці вальсу, ритм віршування — обидва ці ритми мають певні межі, що за ними людина не сприймає вже ритмічности. І от у футуристів чи інших поетів, що користуються так званим верлібром, це останнє порушення буває. Напр., у Михайля Семенка:

Я,
Михась Семенко
Удосконалений Електричний двигун
І великий поет
Сучасности
Автор трьох П'єро,
Рев-фут-поем
І незрівняний синтетик,
Вирушаю в подорож
Кругом світу.

У П. Тичини:

Спинились ми на «Чайці».
Васильченко з «Кармелюком»,
я — з «Сковородою».
Пригадую: в ріці
Задумавсь місяць...

Позитивні приклади. Це нові факти мовні, утворені новим комбінуванням наявного в мові матеріялу, без порушення системи даної мови. Це ніби перев'язування вузлів мережі, а не розривання. І така мовотворчість можлива в царині звуків, семантики слів, морфологічних явищ, лексики, синтакси.

Коли, наприклад, Винниченко замість традиційної в українській мові передачі співу солов'я вигуком **тьох** дає нову комбінацію українських звуків **ах-цри** (в оповіданні «На лоні природи»), цим він не порушує системи української мови, бо всі ці звуки в українській мові є. Але разом з тим тут є й нове: незвичне поєднання звуків Ц і Р. Правда, це поєднання дуже вже сміливе, майже футуристичне, але його прийнятність зумовлена тим, що це звуконаслідний вигук, а ця категорія припускає в українській мові чималу довільність. І в народній мові по-різному «передражнюють» крики птахів, звірів тощо. Наприклад, діти відтворюють крик ґав, коли ці останні роздовбують кізяки, так: хорч! хорч! чи кисле? чи кисле? По-різному «передражнюють» жаб: «Де твій кум? — Утонув. — Нум плакать, нум». Це вже явище звукопису... Тим то можливий і свідомий звукопис у мові письменників, як, наприклад, відома передача шелесту очерету в Шевченка:

Хто се, хто се
По тім боці
Чеше довгі коси?
Хто се, хто се?

У царині семантики можливі найрізноманітніші комбінації — від невеличких відтінкових змін до яскравих тропів усіх типів. Тут дуже багато нового дали Шевченко, Винниченко, Коцюбинський. У Шевченка: «Зареготався дід наш дужий (Дніпро), аж піна з вуса **потекла**». Тут нове — в незвичному перенесенні слова **дід** на річку, шумовиння на порогах — на дідові вуса. Перенесення це зроблене на підставі певних «спільних ознак», що живуть у свідомості українців: Дніпро — річка стара, отже, її можна назвати дідом, шумовиння на воді біле, і в діда борода також біла. Отже, ніякого розриву мережі тут нема. Нема розриву і в літоті П. Тичини:

На дощ
Хмари, як собаки:
то за вухом почешуться(?),
а то зубами клац! клац!

Густо насичені такими іноваціями тексти Коцюбинського.

Морфологічні можливості мовостилю — це відповідний добір відповідно оформлених слів. Так досягав виразного ефекту Квітка-Основ'яненко, коли хотів у своїх

[1]) Явище ритму взагалі не так соціяльне, етнічне, як біологічне.

творах дати «ніжненьке» (напр., у «Марусі»), те саме робив Гулак-Артемовський у «Рибалці» з їхнім добором голубливих форм, але в бурлескних творах, навпаки, він (Гулак-Артемовський) добирав слова з вульґарною семантикою і формою. Напр.: «Ну ж, цуп останню ти гривняку з капшука, поки стара пере ганчірки». Ця фраза невтрально в стилістичному розумінні звучала б так: «Виймай же останню гривню з калитки (гаманця), поки твоя жінка (дружина) пере сорочки (білизну)».

З цих речень знати, як поет може давати нове самим добром лексики як такої: **цуп** чи **виймай, стара** чи **дружина, ганчірки** чи **білизна** і т. д. Але, крім того, мовець-письменник може, як відомо, творити ще й нові слова (неологізми). І в багатьох українських письменників новотвори надають їхньому мовостилеві своєрідного забарвлення. Але це мають бути слова, створені «з тих елементів, що вже були в мові» (К. Михальчук, «До питання про українську літературну мову»), а не абсолютна вигадка за зразком якогось воляпюку. На це є цікаві приклади в того ж таки П. Тичини. «Яблуневоцвітно» — дуже сміливий неологізм, але він утворений за законами граматики української мови, бо в ній є прикметникові наростки **-ев-** і **-н-**, як також і сполучний звук **-о-**. Такого ж типу сміливий новотвір є і в А. Любченка: **м'яколапо** (обережна вовча хода). Сміливість і в Тичини і в Любченка в тому, що вони утворили прислівники від відносних прикметників так, як їх звичайно українська мова творить від якісних прикметників. Не варто наводити прикладів звичайних новотворів з мови письменників.

Синтаксичні іновації — це фігури в усій їх різноманітності (інверсія, еліпси тощо), як також і багато інших засобів. Це може бути просто повторення, як от у Шевченка: «О люди, люди-небораки» або в Тичини: «Осінь така мила, осінь славна»... Або ще в Олеся: «В вигнанні дні течуть, як сльози. О море, о море, о море...»

Яскраві приклади використання інверсії маємо в Юрія Липи в його «Козаках у Московії». Наприклад: «Тим часом коник московський трудовитий, головою киваючи і хвостом вертячи, вивіз бочку з вином та філософа із хащі очеретяної». Стилістичний ефект цієї побудови стає яснішій, якщо дати нормальний порядок слів: «Тим часом московський трудовитий коник, киваючи головою і вертячи хвостом, вивіз бочку з вином та філософа з очеретяної хащі». В останній редакції стиль мови виразно «прозаїчніший», звичайніший.

З прикладів еліпси: У Тичини: «Умилась там чи ні — корзинку — і в ліс голубий». У Яра Славутича: «Діва — вбік, Одрад — за нею. І сплелись гарячі руки. І злились уста жагучі».

Ритмічні своєрідності є в багатьох поетів. Тичина зумів дати в «Соняшних клярнетах», «Плузі», «Замість сонетів і октав», «Вітрі з України» щось справді доти нечуване в українському поезійному ритмотворенні. Цікаве також в українському віршуванні явище акцентнолітературного вірша (поряд з акцентно-фолкльорним), що ним користувалися П. Филипович, Є. Маланюк та ін.

Отже, як бачимо, мовостилеві шукання письменників, не зважаючи на певні межі, далі яких не можна йти, можливі великою мірою. Тут поети можуть давати, мовляв К. Тетмаєр (так казав він про сонет), «w rozmiarach wiecznie jednych ksztalty coraz nowe». І талановиті письменники можуть і в цих «обмежених можливостях» виробляти свій стиль. Свої мовостилі виробили в нас Квітка-Основ'яненко, Шевченко, П. Куліш, Стефаник, Винниченко, Коцюбинський, Васильченко, Хвильовий.

5. Але треба застерегтися, що **мовно-стилістичні шукання — це не те, що боротьба за нормативність мови чи її чистоту.** Це явища різні. Мовостилеві шукання мають на меті найадекватніший вислів «душевної гадки» письменника. І це вже від нього (письменника, тобто) залежить, якими способами він для цього користується. Так Стефаник користувався льокалізмами, що суперечить всеукраїнським нормам літературної мови, але найповніше висловлює його задуми. Шевченко в останні роки своєї творчости вживав багато церковнослов'янізмів, щоб надати релігійно-піднесеного стилю своїм творам. П. Куліш захаращував свою мову тими ж церковнослов'янізмами й росіянізмами, думаючи, що цим творить «вищий смак». Хвильовий досить рясно вживав росіянізмів («м'ятежний син»), свідомий того, що цим дає адекватний своєму задумові вислів. Цим пояснюється наявність у окремих письменників улюблених часто вживаних слів, як от **еж** (адже) чи **голлє** (гілля) в П. Тичини, **шиголля** в Ю. Косача тощо.

Тільки ж із погляду національної культури ідеал — це повна гармонія між індивідуальнотворчим (висловлювання «гадки») і колективно-нормативним. І ті, що пишуть «нечистою» мовою (як от П. Куліш, М. Хвильовий), не перемагають подвійних мук слова — через невиробленість мови (П. Куліш) або через недостатню спорідненість з нею (М. Хвильовий).

Завдання цієї статті — з'ясувати теоретичні можливості мовостилевих шукань письменників, а також звернути увагу на те, що треба розрізняти справжні і фальшиві цінності в царині стилістичних шукань наших письменників. Іґнорування соціяльної (етнічної) зумовлености цих шукань призводить письменників до марности їхніх зусиль і до певного незадоволення читачів.

ПАВЛО ПЕТРЕНКО

Естетичне „вірую" Миколи Євшана

1910 року київське «Життя й мистецтво» видало невелику збірку літературно-критичних нарисів мало відомого ще тоді Миколи Євшана. Збірка в ті часи, коли і «Рада», і «Літературно-Науковий Вісник», і леґальні й нелеґальні видання підпільних українських партій закликали об'єднуватися під прапором боротьби за соціяльне (передусім) і національне (в другу чергу) визволення, мала дещо визивну назву: «Під прапором мистецтва!» Щоправда, вона була не одинока: кілька років перед тим український читач мав уже альманах «З-над хмар і долин». У Галичині були свої «молодомузці» і такий журнал, як «Будучність». Того ж року почав виходити в Києві часопис «Молодої України» «Українська Хата».

«Під прапором мистецтва» можна вважати за декларацію модерністів; книжка ця тоном своїм різко випадала з усього, що виходило тоді окремими виданнями в царині української літературної критики. Тож, зрозуміла річ, що критика та зустріла її вороже. Уже в ближчому числі «Літературно-Наукового Вісника», де, до речі, співробітничав і Євшан, з'явилась стаття В. Дорошенка, в якій автор, стоячи на позиціях соціологічної методи, різко виступає проти молодого критика, вважаючи його «приклонником штуки для штуки, жерцем естетичної культури» (ЛНВ 1911, І, 201). Євшанові закидається те, що «він говорить про прихід геніїв, про високу **людину,** а не про **людство,** говорить про естетичну культуру, але не означує виразно соціяльних обставин сеї краси і естетики». А в уміщеній там же рецензії на «Молоду Україну» І. Франка В. Дорошенко, не називаючи прізвища Євшана, так прозоро натякає на нього: «...Як на часі передрук сих свіжих юнацьких річей (хворого, старого Франка! П. П.). Як на часі саме тепер, коли наші наймолодші критики тягнуть нас «поза обруб життя», намагаються вговорити нас покинути боротьбу за своє право на бенкеті життя і занятися більш спасеним і очевидно безпечним ділом самодосконалення та оглядання святости!» (226).

На закиди ці Євшан відповів статтею «Суспільний і артистичний елемент в творчості» (ЛНВ 1911. III). А в статті цій він пише: «З усіх сил я буду протестувати проти того фальшовання **моїх** думок, яке подають мої критики. Нехай всі вони будуть соціялістами та партійними воїнами, нехай судять як хочуть, але хай наперед научаться на один момент знайтися в **мойому** світі. Хай **до кінця** (підкреслення моє. П. П.) навчаться читати чужі твори, то й будуть **правдиво** їх передавати. А так се все фальш. Ані до одної думки, які викладають вони як мої власні, я не можу признатися. Це карикатури, думки обезцінені і збаналізовані перед тим, як мали стати арґументами, предметами спору» (549).

«Треба, — нагадує він опонентам, — щоб ми в кожній думці брали під увагу не так її саму, як **рацію її існовання** (підкреслення моє. П. П.), відрізняли поодинокі **її моменти.** За кождою думкою і за кождим твором криється перше всього чоловік: і треба вичути всі удари його серця, пульсовання крови в його жилах, зміряти його температуру. Поза твором кождим єсть менше чи більше сильна струя ліризму, сердечности та чуття, які треба побачити, відкрити. Тільки з ними думка має дійсну силу, стає дійсно правдивою» (548).

Справді, твори Євшанові, як рідко які твори укра-

їнських критиків того часу, вимагають **читання до кінця,** замислювання над «рацією існовання» всієї концепції критика. Інакше — «Під прапором мистецтва» та інші праці талановитого критика видаватимуться нам, як видались вони й Дорошенкові, «справжньою вавилонською вежею»[1]).

Не можна рішуче заперечувати наявність у творах М. Євшана того, що опонент його зве «скоками вбік». «Скоки» такі трапляються. Пояснюється це частково молодістю критика, тим, що Євшан почав свою літературну діяльність ще на гімназійній лаві, коли йому не було ще й 18 років, а зійшов фактично з арени літературної боротьби на 25-му році життя. Слід вважати також на полемічний запал гарячого юнака. Але скільки скоків таких є у творах далеко дозріліших (віком) мислителів? Ясно все буває здебільшого тільки тупицям чи рабам накинених згори доктрин, у творах яких марна річ шукати бодай найнепомітнішу, але небезпечну іноді з поліційного погляду «струю ліризму». Той, хто сам шукає тропи до істини, не раз збивається з путі на бічні стежки. Щождо М. Євшана, то в усій його діяльності критика, публіциста та бійця є, безперечно, ясна витичена лінія, показати яку я й хочу в цій статті.

Перше, що впадає в око, коли вивчаєш літературну діяльність М. Євшана, — це його опозиційність супроти панівних тоді угруповань галицької інтелігенції.

«Я, — писав він року 1913, — громадянин, бо я ображений тим життям, яким живе громада». («Українська Хата» ,1913, IX). Він шанує Франка і людей, що гуртувались навколо автора «Мойсея», але галицьку інтеліґенцію називає, «безідейною, трусливою, непорадною і грубою для справ дійсної культури «публікою». Атмосферу громадського життя в Галичині зве гнилою. «Галицька дійсність, — пише він, — покищо сильніша від «поезії», безцеремонно проглядає з кождої малої спроби літання. Треба твердий горіх розкусити, аби на такому проклятому Богом ґрунті бути поетом, вишукати місця на Парнасі і оборонити сю позицію від безперервного напливу нечистих струй». («Укр. Хата» 1913, II, 701).

Не дивно, що запальний юнак шукає опори для себе деінде. Із прекрасної далечі вабить його Наддніпрянщина... Вабить, можливо, героїкою революційної боротьби, поруч з якою леґальна політична боротьба в Австрійській Галичині видається йому сіренькою. Рветься до Києва і не пропускає нагоди одвідати «Україну». Щождо українського літературного руху, Євшан ввесь час підкреслював, що центр цього руху переміщається на Східню Україну: «Як би там не було, — писав він року 1912, — яке обличчя не виявила б нам ближча і дальша будучність, фактом є, що центр літературного руху почав рішуче пересуватися «на Україну», а галицький організм видимо знесилився чи згрубів». (ЛНВ 1912, I, 109).

Глибоко переконаний «соборник», Євшан своїми політичними переконаннями приєднується більше до політичних концепцій, якими жила Наддніпрянщина. «Східні симпатії» приводять його до певного замилування в російському письменстві. Замилування це виливається навіть у нездорові форми, коли він, приміром, у своїх статтях про Шевченка, виразно схвалює позицію Бєлінського супроти генія українського слова.

«Наддніпрянська орієнтація» критика не пов'язувалась у нього, звичайно, з «огульним» схваленням усього, що діялось у царині красного письменства та літературної критики на Великій Україні; уже хоч би тому, що в літературному й політичному житті там, як і скрізь, не було єдности. Молода ґенерація не задовольнялась політичною лінією «старих», «українофілів» і переходила в чимраз запекліші атаки на поміркованість «старогромадян». Молодь пішла в підпілля, а в леґальній пресі гуртувалась навколо журналів «Українська Хата» та «Дзвін». Євшан пристає до гурту «Української Хати».

Разом з Товкачевським та М. Шаповалом (М. Сріблянським) М. Євшан штурмує твердині старого «українофільства».

Виразником естетичних поглядів старшої ґенерації був Сергій Єфремов. Він виступає проти модерних течій в українському письменстві своєю статтею «Серед сміливих людей». Євшан, очолюючи фактично відділ літературної критики в «Українській Хаті», відповідає на те статтею з не менш промовистою назвою: «Лицар темної ночі».

У літературній полеміці «старих» з «молодими», як і в усякій ідейній боротьбі, не все можна приймати за чисту монету. Не одне твердження висувалось тією чи тією стороною за законом антитези: тому тільки, що противник обороняв протилежну тезу. Особливо знати це в оцінці літературної спадшини XIX ст. «Молоді» розпочинають переоцінку старих літературних вартостей, яка перетворюється часом у скидання з п'єдесталів старих кумирів. У виступах цих було багато такого, що мало рацію тільки як спосіб епатувати противника. Були тут свої жовті кохти російських футуристів та екстраваґантність французьких романтиків. Інакше кажучи, було те, чого зрікаються, скоро атакуюча сторона здобуває вороже місто і переходить від нападів до конструктивної роботи (а потім і до оборони від атак наступної ґенерації).

Тож не випадково, бувши ще гімназистом, Євшан починає свою літературну діяльність гострим виступом проти Котляревського. Не бачить він іскри надхнення і «в синіх, задуманих очах Шашкевича». Дозволяє собі бути незалежним в оцінці творчости недавнього ще молодика, а 1909 року шанованого всіма ветерана-вождя українського руху в Галичині Івана Франка (до якого загалом ставився з великою пошаною). Цю нерозважливість двадцятилітнього критика використовують його літературні вороги і настроюють проти нього хворого вже тоді автора «Мойсея»[2]).

Піддаючи переглядові старі національно-літературні вартості, Євшан не обходить і Шевченка. В аналізі Шевченкової творчости почувається у нього, висловлюючись м'яко, велика тверезість, що компенсується запалом, з яким бере він під оборону не дуже долюблюваного Єфремовим письменника «без синтези» П. Куліша. Приєднуючись до деяких тверджень М. Драгоманова в оцінці соціяльно-політичних поглядів Шевченка, Євшан дозволяє собі критицизм і в визначенні ваги Шевченка-поета в нашому духово-національному розвитку. Шевченкові протиставляє він П. Куліша.

«Куліш, — на думку Євшана, — старався очистити неначе поезію нашу з елементу інстинктивного, хотів її двигнути на ту ступінь, де поезія перестає бути самим імпульсом, самим тільки висловом елементарної природи людини (як це ми маємо ніби у Шевченка. П. П.), а починає бути гармонійним звуком ідеалу; хотів дати їй більшу внутрішню силу, могучість та тривкість, щоб вона не хилилася від вітру життя, а прецінь, — заважує з жалем, — силу більшу виявила наверха поезія Шевченка, і поезія Шевченка стала етапом поезії національної». (М. Євшан. Шевченко. 1912, ст. 79).

Євшан і його однодумці далекі були від Семенкового «Шевченко у мене під ногами», але вони демонстративно, навпір «українофілам», для яких Шевченкові роковини були найбільшим народним святом, а могила під Каневом найбільшою національною святинею, їздять щороку, в роковини смерти П. Куліша, на його могилу і створюють культ свтора «Великих проводів».

«Наші прямування, — казав Євшан, — чисті, як сльоза. Куліш у нашій праці й далі буде провідником для нас» («Вільне слово», 29). Куліш, на думку Євшана, — «це одна з тих виїмкових у нас «праведно-розумних душ», яких життя дійсно стало трагедією через варварство земляків». («Українська Хата», 1911, I, 33).

---

[1]) «Бракує, — пише Дорошенко, — збірці ясного критичного зору єдиної провідної думки. Чи автор — простий шукач краси, естет, людина «голубої крови», безстрасний оглядач святости, чи він борець зі злом сучасного життя, відбиттям котрого являється, як сам він каже мистецтво. При охоті можна довести уступами з тої чи іншої статті і те, і друге, і ще що інше». (ЛНВ 1911, I, 206).

[2]) Редактор «Бжоли» та «Будучности», в яких дебютував, між іншим, Євшан, наводить у своїх споминах такий епізод: «..Попрохав мене Йван Франко, щоб я його відвідав з Миколою Євшаном.

Я радо вволив його волю, хоча зразу тов. Євшан не поохочувався йти зі мною. В кінці згодився і в пополудневій порі завітали ми до кабінету письменника.

...Іван Франко з пов'язаними руками стояв під печею. Привітав мене приязно й подав своє хворе рам'я. Тов. Євшанові навіть не відклонився і до кінця нашої розмови ні словечком не відозвався до нього... Лаяв тов. Євшана доволі гостро на мою адресу й дорікав мені, що в'яжуся з дурнями, замість ходити частіше до нього й користатися з багатої бібліотеки. Не давав мені спромоги оправдуватися. Я вислухав поета спокійно до кінця, попрощався з ним, всіма трьома синами й вийшов з тов. Євшаном на вулицю.

Зрадів я щиро, що тов. Євшан не зразився словами поета. Розуміли ми, що хворого поета бунтували старші львівські публіцисти для неясних тоді для нас цілей. Ми мали вдоволення, що сповнили по-синівськи наказ нашого духового Вождя». («Вільне слово». Календар-альманах на р. 1941 і 1942 під ред. М. Угрина-Безгрішного й А. Лотоцького. Рогатин, 1941, ст. 28).

Ляйтмотивом усіх виступів М. Євшана була туга за великим, дозрілим українським мистецтвом. Справжнім клясичним мистецтвом, яке дає не лише своїй нації, а, мовляв Куліш, і «мислі всечоловічій» естетичні вартості неперехoдового значення. Автор «Під прапором мистецтва» рішуче виступає проти послідовників Добролюбова та Михайловського в українській критиці.

«Українофіли», — писав він, — вимагають від літератури того, чого вимагається від популярних брошур... Практичний змисл, тверезий розум в найбільше ординарних формах витіснюють і досі з життя принцип естетичний, вичищуючи від нього, як від зарази, усю громадську атмосферу» .(«Українська Хата», 1911, 1).

«Хто ж робить наймичку з літератури, той виключає її з життя, а, властиво кажучи, убиває життя в літературі. Наймит як свобідна людина мусить умерти, щоб служити. Він, так би сказати, поза порогом дійсного життя. Він їсть на кухні». («Українська Хата», 1911, XI—XII, 563).

Література й мистецтво загалом є не тільки надзвичайно важливий вияв духовного життя нації, а й чинник формування національної душі. Треба тільки, щоб мистецька література «стала на свій шлях», «знайшла собі опору в самій собі», тобто, щоб мистці виконували свою місію засобами властивими мистецтву. «Хай мистецтво буде мистецтвом, краса — красою, то й уся їх роля в житті буде сповнена. Мистецтво є самоціль, хоч ґрунт, на якому виростає мистецтво — це очевидно життя».

Той, хто вимагає від поета, щоб поет подавав у віршовій формі важливі політичні гасла, збиває його з головної маґістралі мистецтва на плиткі стежечки ужиткового мистецтва, розмінювання на дрібниці. Основне завдання критика — «стануги на становище виключно естетичне, приложити до літератури міру її власну перше всього». (ЛНВ, 1911, II, 351).

Мистець повинен бути передусім вільним, бо «коли чоловік став **рабом** — тоді тільки й зродилася в ньому потреба **творити** нове життя, думка про найбільшу та абсолютну свободу. **Творчість** в найширшому смислі стала тією мрією раба, єдиною формою повної свободи його та гармонією з самим собою. І, власне, щоб вона могла бути для чоловіка джерелом рівноваги, дійсною силою, — мусить мати повну свободу». (ЛНВ, 1911, III, 548).

Людина хоче щастя. Вічно поривається до ідеалу, і поривання ті, наближаючи її до недосяжної (в своєму повному обсязі) мрії, скрашують сіру дійсність. Ідеали свої втілює вона в мистецтві: понад «реальним», щоденним життям людина «розпинає собі барвисту веселку над його болотом та дисгармонійними звуками будує собі святий, тихий гай, де була б вічна гармонія». Але (додам від себе) не тихий гай життя міщуха (міщух ні до чого не поривається, отже не потребує й мистецтва), не «вічна гармонія» душі ситої тварини в людській подобі, а ідеал вільного життя прикутого до квадриґи дійсности волелюбного ґалерника, що живе мрією про волю.

«Можна би сказати, — зауважує Євшан, — що той порив (до прекрасного. П. П.) і родиться з **болю життя...** Кождий ідеал, вимріяний в казці чи обнятий нашою творчою фантазією — се неначе заперечення існуючого життя, мова про те, чого немає. Так у творчості одиниці, так у цілих народів. Поневолені племена, вічні раби мріють у своїй поезії про великих героїв, про неустрашимих борців, які побивають ворога і приносять радість та вічні тріюмфи. І тут всяке мистецтво як порив, як протест хоч би у формі мрії, зв'язане тісно з життям та його потребами, вплітається в його колеса. Тут воно стає навіть дуже сильним, а навіть всесильним, бо загальним, фактором, об'єднуючи всіх одною думкою». (ЛНВ, 1911, III, 549—50).

Мистецтво «двигає раба з підлоти», виконує одну з найбільших життєвих функцій у боротьбі за волю людини. Євшан цілком приєднується до думки Ґюйо про соціялізуючу, об'єднуючу певну людську громаду функцію мистецтва. «Великий поет, — нагадує критик слова Ґроссе, — держить чарівну скрипку з казки: він потягне по струнах — і катові з рук випадає шнурок, коваль опускає свій молот, учений замикає книжку, щоби слухати; їх всіх обіймає те саме почуття, їх серця б'ються в тому самому такті, вони стали чимсь єдиним з поетом і з самим собою». (ЛНВ, 1911, III, 550).

Саме в цій ролі мистецтва критик убачає оправдання поезії: «від життя бере (вона) своє освячення та благословенство, а слідом за тим всі свої інтенції. Саме життя навіває їй найдальші мрії і дає їй весь патос». (ЛНВ, 1911, III, 550).

Слідом за Еннекеном Євшан вважає, що мистецтво існує лише доти, доки людина поривається до чогось, чого вона ще не має, воно створює світ, в якому людина осягає ілюзію щастя. Тож, людина, що піймала вже синю пташку щастя, осягла цілком ідеал і ні до чого більше не поривається, не потребує й мистецтва. Виходить, що між мистецтвом і дійсністю лежить провалля. Туга за ідеалом породжує мистецтво, яке дає людству той ідеал в ілюзії. Але тільки в ілюзії. Людина, живучи в реальному світі не може не відчувати цієї прірви між «реальною» ідеальною дійсністю і суроґатом її в формі ілюзорної ідеальної дійсности в мистецтві, з одного боку, та жорстокою, далекою від ідеалу дійсністю, якою вона є, з другого боку. Звідси випливає трагедія людства і його мистців: «Кожний, хто вдирався на вершини творчої думки, чув інстинктом, коли ясно не усвідомив собі, те внутрішнє роздвоєння, той творчий фаталізм. Чим вище хто сягав і кращу мрію мріяв, тим більший смуток осамотнення мусів його огортати, тим більше мусіло у його бути почуття безвиглядности».

Що це? Песимізм? Концепцію, якої додержується Євшан, можна називати песимістичною чи оптимістичною, залежно від того, який зміст ми вкладаємо в ці слова, чи від уміння спритно оперувати філософічними категоріями. Суть поглядів Євшанових від цього не міняється. У поглядах автора «Під прапором мистецтва» важливе те, що він убачав увесь зміст і цінність життя людини (а не самозадоволеного філістера) в вічному пориванні до нездійснених повнотою ідеалів, пориванні, в якому є як конечний елемент момент трагізму. Без «песимістів» неможливий поступ, як не можливий він і без утопії та «утопістів», бо «здушити в своїх грудях ту химерну мрію, не дати вислову всім тим таємним думкам і пориванням — значить придушити само життя».

З цього розуміння природи мистецтва випливає притаманна майже всім більшим дослідам і невеличким етюдам Євшана, присвяченим аналізі творчости окремих мистців, особливість, яка полягає в підкреслюванні трагізму як характеристичного інґредієнту внутрішнього світу творця. Трагічне лежить в основі творчости Шевченка, у становищі П. Куліша. Сповнена глибокого внутрішнього трагізму творчість Кляйста, Ленав та Красінського.

*

Як це все не в'яжеться з кваліфікацією Євшана, як людини, що належала до числа тих декадентів-«естетів», через яких, мовляв Дорошенко, Україна нібито пливла «так довго без керми... по морю тьми, під прапором мистецтва і без усякого прапора, мугикаючи часом мертві пісні» (ЛНВ, 1911, II, 227)!

Вдумавшись у суть Євшанових естетичних поглядів, ми зрозуміємо те обурення, яке викликало у нього спрощене тлумачення його позицій і вилилось у наведене вже на початку статті звертання до своїх опонентів.

У тій самій книзі, яку рецензував В. Дорошенко, читаємо таке сповнене суму зауваження Євшана про тодішню українську поезію:

«Сучасна поезія далека від тої старинної поезії, що була могучою зброєю в боротьбі за свободу, мовою, якою писано та виголошувано закони для народу: і сучасні творці далекі від тих старинних, що були і жерцями, сторожами божества, і провідниками духовими свого племени, і вміли у відповідні хвилі стати Тіртеями. Творці теперішні заховалися далеко від життя, поезія їх стала виразом тільки їх приватних почувань». (69).

Українські тіртеї, а не блазні, що, набілувавши собі обличчя, пускали під лоба очі та деклямували про море тьми чи трюмкали пусті дзеньки-бреньки — ось кого хотів викликати автор «Під прапором мистецтва». Якщо бринькання примітивної (хай і патріотичної) мелодії М. Кононенка та Г. Коваленка Євшан не брав за гру на лірі сповнених святого надхнення народних співців-пророків, то це промовляє тільки за наявність у критика глибшого супроти його опонентів розуміння природи мистецтва та завдань, які ставила перед українською поезією історія напередодні 1917 року, коли нація українська нагадала всьому світові, що вона є «історична» нація. В той час, як редакція «Літературно-Наукового Вісника» друкувала згадувану вже статтю-рецензію В. Дорошенка, у портфелі в неї був Євшанів огляд української літератури за 1910 рік, в якому критик, констатуючи з сумом, як всякі федорченки «тягають на базар те, що нам було дороге й пошани гідне у Шевченка» (ЛНВ, 1911, II, 355), тут же відзначав, що корінь тогочасної української поезії «починає під'їдати... власне надмірне культивування поезії» у деяких поетів. «Се, — пише він, — також віршовництво — тільки вже свідоме, яке кінчиться на декорації та шліфуванні форми, на тому, що називається у німців Artistentum. Тут знов фальшиві поняття про артизм та форму не дають зблизитися до жерела правдивої поезії і забивають в зароді її життя». (ЛНВ, 1911, II, 355).

«Вони німі, — пише Євшан про поетів цієї категорії,

— ніяка жива струя не потече у них, і вони, стративши природність, втратили і мистецтво». («Під прапором мистецтва», 19).

Кого ж із сучасників підносить критик на щит? Насамперед Лесю Українку, Ольгу Кобилянську та Михайла Коцюбинського. Уже цього, здавалося б, досить, щоб відкинути леґенду про Євшана — ідеолога української декадентщини. Євшан був «естетом», але не у вульґарному розумінні цього слова, а в тому значенні його, в якому «естетами» можна назвати Лесю Українку та Коцюбинського. Не випадково статтю, присвячену творчості Лесі Українки, назвав він «Fiat ars»!

В. Дорошенко закінчив свій виступ проти Євшана такими словами: «Холодом повіває від краси, яку оглядає автор, холодом віє і від мови, якою описує він сам сю красу. Не мова се борця, що веде суспільність настрічу сонцю золотому і говорить до неї сильно та відважно, се притишений, слабий голос мрійника, що шукає царства не від миру сього... Сумно стає живій людині від сеї безживної мови і хочеться разом з покійником Грінченком гукнути:

Ні, хочу я борні і досягання!
Ні, хочу діл поважних і міцних! (208)

Євшан відповів на це так:

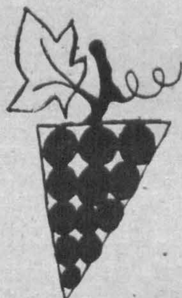
«...Краще мистецтво хай буде мистецтвом, а краса красою — і нічим більше, — то й уся їх роля в життю буде сповнена до кінця. І Грінченкові можна відповісти на його реторичний поклик також прекрасними словами філософа: «Мистецтво не єсть для самої боротьби, а для павз і спочинку перед і серед неї, для тих мінут, коли ми, оглядаючися назад і дивлячись вперед, розуміємо символічне, коли до нас разом з почуттям легкої утоми наближається скріпляючий сон. Зараз потім настає день і починається боротьба, святі тіні зникають, і мистецтво стає знов від нас далеко; але його розрада лежить над чоловіком від самої ранньої години». (Цит. стаття, 554).

Чи не є це визнання самим критиком погляду на мистецтво як на солодку лімонаду? Євшан далекий був від цього погляду так само, як і той філософ, цитатою з якого «б'є» він Грінченка. І справа тут не в тому, що думка Ніцше відповідає історичній дійсності: коли говорить зброя, музи, як правило, справді таки мовчать.

Головне те, що саму **мистецьку** творчість Євшан уважає за таку лише тоді, коли творчість та є подвигом. У тій же самій книжці, в якій уміщена стаття В. Дорошенка, є й стаття автора «Під прапором мистецтва» про Н. Ленав, поета, що так любив бурю, а долею приречений був жити за доби нудного міщанського штилю.

«Коли минувся час великих подвигів героїчного часу, — пише Євшан у цій статті, — коли не було вже можливости ніякого іншого подвигу **життьового** і всі активні сили людські мусіли в'янути та зникати, він (Ленав) всі ті сили не вагався віддати для останнього подвигу: для **геройства** артистичного... Він сам і писав так: «Мої всі писання, супроти того, що для діла не знаходжу простору, стали моїм цілим життям».

Сам поет писав якось своєму приятелеві про те, що він ладен сам себе прибити до хреста, аби тільки був добрий вірш. Ленав є Євшанів ідеал поета. А такі мистці-подвижники, що чинять свої подвиги в інтересах нації, коли нація відпочиває в антракті між боями, набираючись сил дня грядущих битв, як і ті критики, що у співпраці з поетами створюють потрібну нації моральну атмосферу, потрібніші нам, ніж ті, мовляв Євшан, що дешевою громадянською лірикою «мають удержувати погідний настрій серед громади», коли «десятки і сотки ситих патріотів буде укладатися по сповненню своїх обов'язків до пообідного сну».



МИХАЙЛО ОРЕСТ

Напис на соняшнім годиннику

ЛІЧУ Я ТІЛЬКИ СОНЯШНІ ГОДИНИ.
КОЛИ Ж НЕГОДА ТІНЬ ПОХМУРУ КИНЕ
НА ЗЕМЛЮ, ЗАМИКАЮСЬ Я В СОБІ
І ЖДУ: ДОКОНЧЕ В СИНЬОМУ ГЕРБІ
НЕБЕС ПРИХИЛЬНИХ МІЙ ВОЛОДАР СТАНЕ.
НАЗЕМНИЙ ГОСТЮ! ДНІ ТВОЇ — ПРОЧАНИ —
НЕХАЙ ЗАВСІДИ БУДУТЬ В ОСЯЙНІЙ
СВЯТИНІ РАДОСТИ! КОЛИ Ж ПРИБІЙ
БУШУЮЧИХ СКОРБОТ СХИЛЯЄ ПЛЕЧІ,
КОЛИ НЕМА ЗАКЛЯТЬ, НЕМАЄ ВТЕЧІ, —
НЕ МУЧСЯ, ДРУЖЕ, ЩО НЕ ГОДЕН ТИ
СКАРБ ДАНОГО ТОБІ ЧАСУ СПАСТИ;
ВІР: СОНЦЕ НЕВИДИМЕ, ТАЄМНИЧЕ
ДЛЯ ВІЧНИХ РАДОСТЕЙ КОЛИСЬ ПОКЛИЧЕ.

Український реалізм XX сторіччя

Співдоповідь Ігоря Костецького

Мій виступ не претендує на проголошення грімких гасел, хоч я і виступаю в певному напрямі. Мій виступ не претендує на широку ерудиційну аналізу, хоч у ньому й згадано буде трохи імен і явищ.

Зарахований Юрієм Шерехом до европеїстів, я хочу тут не стільки виправдовуватися — бо я в основному з ним згодний, — скільки оточнити, деталізувати одне питання, вже порушене в цьому зв'язку: питання про український реалізм XX сторіччя. Я відразу застерігаюся: я виступаю від самого себе і висловлюю в даному разі тільки свої приватні думки.

Мій виступ я хочу скерувати під девізою неповороту назад.

Звичайно, ми можемо собі уявити — з історичної практики — мистецькі епохи, що творилися під гаслом повороту назад і що саме ферментові цього гасла зобов'язані своїм існуванням. Нова в середньовіччі доба ренесансу народилася з солодкої самоомани її творців, свято переконаних, що вони відроджують античний світ. Ренесансне гасло повороту до buona maniera antica змістом своїм полярно відрізняється від гасел тих епох, що, завершивши діялектичний шлях від революції до реакції, свідомо знімали з порядку дня здобутки бунту й закликали повернутися до передреволюційних традицій.

Для сьогодні української літератури кожне гасло свідомого повороту до передреволюційних традицій я вважав би за шкідливе, а кожне гасло самоомани, що ховало б у собі відтворення зовнішньої опосередкованости ренесансного процесу — просто непотрібним. На мою думку, український літературний процес досяг того ступеня самоусвідомлення, на якому він не потребує реставрувати здобутки свого позавчора, ані навіть бодай для видимости вбиратися в княжі опанчі або козацькі жупани. Це доросла і повна сил істота, яка може відважно дивитися вперед.

Я відразу хочу умовитися про термінологію. Предметом я маю не окремі течії, не поодинокі стилістичні явища, як от, наприклад, цікаве і по-своєму шляхетне, хоч і тяжке намагання переключити мистецтво слова повністю в царину мистецтва звукових ритмів. Предметом я маю вигляд на той прямий і широковимірний шлях, яким іде література доби, звана літературою великою. І тому, не зважаючи на те, що для мене особливо велика література всякої великої доби завжди ототожнюється з тим внутрішнім змістом, який вкладається в термін романтизм, я зумисне полишаю цей термін по боці, щоб заздалегідь запобігти всіляким можливим непорозумінням. Коротше кажучи, для мене було б небажаним переплутання понять відродження терміну і відродження явища. Через те я вживатиму терміну **реалізм** як терміну невтрального, терміну, який, здавалося б, ні до чого не зобов'язує, а справді зобов'язує до дуже багато чого.

Таким чином моє слово має темою проблему українського реалізму XX сторіччя. Я мушу розглянути два поняття: поняття українськости і поняття реалістичности сьогоднішнього нашого красного письменства.

Насамперед про українськість. Де слід шукати національних прикмет нашої літератури? У мові, в темі — чи в сукупності мови й теми? Якщо в мові, то чи в зовнішності її, чи у внутрішній консистенції? Я гадаю, що була б надто абстрактною кожна спроба шукати українськости автора тільки в тому, що він пише по-українському, а не по-російському чи по-польському. Сама мова українська не робить твору українським. Це виразно чути, наприклад, коли перекладається щось даною мовою. Газетні статті, перекладені українською мовою, не стають українськими від механічного перекладання самої лише лексики зі словником у руках.

Саме в перекладі пізнається відчуття українськости або неукраїнськости в межах української мови як такої, тобто мови в її граматичних нормах. Тичина перекладав жидівських поетів Шварцмана й Квітка. Чаклунська мова Тичини робить жидівські поезії українськими. Я не володію англійською мовою та й не маю тут первотвору, але, гадаю, слухачі разом зі мною не сумніватимуться, наскільки українським робить Байрона в цьому уривку своєрідність Тодося Осьмачки:

> **...І хай неначе дикий ліс**
> **із струн жене за гуком гук,**
> **бо я, співаче, хочу сліз,**
> **аби не луснути від мук,**
> **якими самота й відчай**
> **живили стать свою худу...**
> **І через те, співаче, грай,**
> **а то я нагло пропаду!**

Ще рядок з Рільке, з вірша, перекладеного двома сучасними поетами, показний для теми приклад. Первотвір: «Gott: es ist Zeit. Der Sommer war zu lang». У перекладі Юрія Шереха: «Господь: вже час. Був довгий літа трив». У перекладі Михайла Ореста: «Час, Господи. Дай літу одійти». В Шереха, при синтаксично точному перекладі, ще й запроваджено новотвір, який може мати значення для стилістичних шукань саме в українській мові. І все таки переклад Ореста, в якому цілковито зламано не тільки синтаксичну, але, либонь, і змістову конструкцію первотвору, видається мені незрівняно глибше українським. Чому саме? Я того не знаю або, певніше: ще не знаю. Я застерігаюся: ці приклади — це ніякою мірою не тотальний рецепт для перекладів з чужих мов. Пересаджуючи на український ґрунт Сервантеса, Достоєвського чи Пруста, треба, звичайно, мати на увазі не тільки українськість мови перекладу, але ще й багато рівнозначних речей. Тут мова йде винятково про відштовхування від чужомовного первотвору як від старту для творення в мові українській.

І органічно з першого питання — мова — виникає друге питання про українськість теми: сюжет, фабула. Може, вибір сюжету, фабули робить письменника українським або неукраїнським? На одному з авторських вечорів Юрія Клена в Авґсбурзі критик Чапленко, обговорюючи прослухану нову поему українського поета, сказав таку фразу: — Моєму серцю було б куди приємніше, якби поета по українському пеклу водив не Данте, а Шевченко. — Це стосувалося тієї частини поеми Клена, в якій автор по-своєму опрацьовує сюжетно-композиційну схему Дантової «Божественної Комедії». Мене тоді доглибно здивувало. Невже самий зовнішній вибір теми визначає національну приналежність твору? Невже саме ім'я героя робить твір українським? Невже — принципово — не можна собі уявити наскрізь українського змістом твору, з життя, скажімо, давніх шумерійців? І невже цей критик думає, що пишучи про шаровари, київську бурсу і гикавку після надмірного вжиття самогону, він одним цим створить український роман?

Я цілком свідомо не похоплююся з відповіддю, що мала б претендувати на вичерпність. Що таке український зміст літератури? Думаймо над цим гуртом і поодинці. Думаймо і фактами доводьмо, фактами нашої боєспроможности: творами красного письменства. Кожна українська доба має свій зміст і свій кольорит. Кожен з нас, у тому і я, ми можемо лише поставити проблему українського змісту нашої доби і цю проблему загострити. Мені хочеться загострити проблему в напрямі активної участи українського духу, українського генія в співтворчості народів світу. Є тяжкі теми нашої доби: колективна безпека народів, опанування природи вселюдським генієм, самовиховання людини, врівноваження соціяльного й індивідуально-свідомого з біологічним, витворення й стабілізація нової моралі в світі, здиблиному соціяльними та технічними революціями, війни сучасні і майбутні і колективна воля, скерована на війну війнам, — а насамперед людина, людське, виростання людини, — її криві й звертисті стежки, її темрява, її опромінення і її випромінювання, сни людини і її мрії, боротьба людини з собою, перемога над собою, ставання людини подвижником, героєм і леґендою. Скільки тем, скільки від найбільших і до найдрібніших.

Але самі по собі теми мертві. Тема житиме лиш у чинній відповіді на питання **як.** Бо **як** — це і є кардинальне питання всякого мистецтва, при цьому прошу не забувати, що **як** — це не тільки питання форми; **як** — не меншою мірою питання змісту мистецького витвору, змісту національного, соціяльного та індивідуально-художнього, бо **як** — це значить: **хто автор?** У чому секрет того, що у потужному водограї літератури двох воєн, за нівеляційним, здавалось би, опосередкуванням, яке приносить ідея гуманізму, що дедалі більше стає здобутком інтернаціональним, ви, зрештою, завжди пізнаєте національне походження? Мені хочеться навести приклад Карла Чапка. Цей автор, давно визнаний як

приналежний до літератури світової, одночасно є автором настільки яскраво чеським, що мимоволі виникає питання: чи справді ж передумовою національної своєрідности автора є його абсолютна ізоляція від усього чужонаціонального? Питання складне, не похоплюймося з категоричною відповіддю ні в позитивному, ні в неґативному сенсі. Своєрідний норвезький драматург Ібсен справді феноменально мало читав, але своєрідний англійський драматург Шекспір читав феноменально багато і масу з прочитаного чужими мовами увібрав у свою своєрідну творчість. Шевченко читав розмірно менше, ніж П. Куліш, але ерудиція Куліша в чужих мовах і літературах не робить його «Чорної ради» менш українською, щодо змісту й форми, ніж скажемо, «Сон» або «Кавказ». Речники національних відроджень частогусто навіть походили з чужонаціональних духовостей і кровей. Суть, очевидно, в тих темних індивідуальних перехрестях, де сходяться течії національні, соціяльні, біологічні, де розв'язується проблема пошлюблення доби і особистости. Поки наука про черепи і групи крови служить не на користь, а на шкоду людству, ми не зможемо відповісти нічого сталого. Можемо сказати твердо лиш одне; треба вміти народитися або стати індивідуальністю. Або стати — я кажу це не випадково. Працею свідомої волі людина може зробити себе чимсь відмінним, принаймні у варіянтах, від того, як народила її природа. Згаданий Карел Чапек залишається національно-чеським не тільки в інтернаціональній літературі, але й тоді, коли для кожного свого твору він випрацьовує абсолютно відмінну індивідуальну манеру. Кожний твір Чапка написаний в іншому стилі, кожен твір Чапка, перекладений іншою мовою, зрозумілий і близький людині всякої крови й кольору. Але, читаючи кожен його твір, ви завжди скажете, поперше, що це твір Чапка, і, подруге, що це твір чеського автора. Я не беруся тут порівнювати ступені здібностей чеського та українського народу, але принципово: хіба не може український народ видати таких письменників, творчість яких стала б здобутком усіх народів, але які від того не перестали б бути українськими? І звідси друге запитання: чи ж справді, творячи для блага всього людства, український письменник приречений на плекання тільки національної форми без національного змісту?

Це друге питання найслизькіше для нас і найстрашніше, бо залякує багатьох з нас, тримає в провінційних закамарках, не дає вийти в широкий світ з боязні утратити національну своєрідність. Ми повинні бути мужніші. Недавно померлий письменник Франц Верфель написав колись роман «Сорок днів Муса-Даґа», що зображує боротьбу погноблених вірмен проти турків. Я цікавий на наслідки конкурсу — якби такий стався, — конкурсу на написання письменниками різних національностей творів на цю саму, здавалося б, далеку й байдужу тему. Я абсолютно не сумніваюся в тому, скільки італійського змісту вклав би в неї італійський футурист, скільки чеського змісту вклав би в неї чеський сюрреаліст, скільки українського змісту вклав би в неї український неромантик. Сюжет, — так, відограє величезну ролю, але зовсім не на тій арені, на якій ми звикли його сприймати.

Сюжет «Бур'яну» А. Головка математично точно віддтворює — в русі, в соціяльних та індивідуальних взаєминах героїв — сюжет «Під тихими вербами» Б. Грінченка, але ж хіба посміємо ствердити, що в цій своєрідній літературній спробі національність твору визначається національністю прототипа? Головко скористався з цього засобу для зручности, це, мовити б так, робочий засіб для мистецького розкриття циклічности певного соціяльного процесу в українському селі. Це неповторний збіг у літературній практиці і тільки. Інший варіянт «Бур'яну», якби його писав той самий Головко, запозичивши сюжетну схему з «Селян» Бальзака чи «Селян» Реймонта, був би ані на йоту не менше український. Так само, якби Осьмачка переклав Гоголевого «Вія», це був би ориґінальний український твір, але саме тому, що його написав би Осьмачка, а не тому, що першотвір належить авторові української крови і духовости. Бо «Макбет» Осьмачки це теж український твір передусім. Ще раз повторюю тезу: треба вміти народитись або стати індивідуальністю.

Коли я скажу: індивідуальність, я цілком свідомо включаю в це поняття і національність її. На мою думку, що неповторніша творча людська особистість, то кришталевішими виступають її національні первні. Їй не страшне ніяке чуже середовище, ніяка позірно нівеляційна тема, навпаки, в широкі сфери діяльности втручається вона активно й безбоязно, щоб усюди сказати своє, національністю зумовлене і опосередуване слово. Візьмемо ще раз Шекспіра. Тематика його і сюжетика — інтернаціональні, цього ніхто не зможе заперечити. Сюжет для Шекспіра це тільки рушійний механізм, якого він вживає, щоб донести до людства витвори власного генія. Італійська новеля XV та XVI сторіч, історична хроніка, античний міт, — Шекспір бере сюжети з усіх усюдів, він є автором для кожної людини земної кулі, — але саме в його величезній химерній індивідуальності, як у побільшувальному склі відтворено дух і вдачу Англії всіх часів. Ми бачимо: до скарбниці вселюдської душі англієць долучає свій національний зміст, і не біднів від цього, не нівелюється, не заникає, не знеособлюється.

Чому цього не можуть робити письменники українські, коли їх не втискатимуть силоміць у прокрустове ложе поточно-політичної схеми, але коли вони свідомо віддадуть український зміст своїх творів на службу всьому людству? У кожному разі для мене національність письменника виявляється не через вибір сюжету, а через його трактування. Тобто — через момент індивідуально-якісний.

Отже, очевидно, і мова і тема виявляють українськість письменника, але не як зовнішні невтральні даності, а як живий, гнучкий, спротивний матеріял до опанування. Отже, не автоматичне повторення останніх досягнень з вісімдесятих років минулого сторіччя, а індивідуальний темперамент творця, який ніколи не заспокоюється навіть на вразливіших досягненнях своїх та досягненнях інших братчиків фаху в царині української мови. Отже, не ЩО, а ХТО і ЯК, тобто, знов таки питання індивідуальної якости. Отже, не кількість виписаних із словника Грінченка лексичних раритетів, а кожноразове індивідуальне — свідоме чи позасвідоме, це байдуже — розв'язання проблеми синтаксичної будови, фразеологічного оформлення, проблеми чуйности у витворюванні неологізмів, проблеми темпу і ритму роблять українську мову автора українською змістом. Отже, не тема села, Запорозької Січі або Дніпрельстану, взята невтрально, взята традиційно, взята взагалі, а те, ЯК авторська індивідуальність тему відчуває, осмислює, опановує, робить твір українським або неукраїнським.

Національне існувало і існуватиме вічно, незалежно, чи воюватимуться нації між собою, а чи житимуть у мирі. Національне автора, що живе в ньому збірно, як наслідок історичного відчування мільйонів одиниць однакового з ним духового спрямування і однакової мови, це національне житиме вічно в морі інтернаціонального, житиме навіть тоді, як народ перестане існувати в даній якості, подібно до того, як національно-римське живе у здобутку вселюдської культури, хоча чистого римського народу давно вже немає в живих.

Я свідомо порушив кілька питань, але не наважився зформулювати відповіді, обов'язкові для всіх. Практичне розв'язання мистецьких проблем — справа індивідуальна. Жадних рецептів. Жадних приписів, усі вони були б завідомо однобокі і по-насильницькому не творчі. Я хотів би, щоб кожен письменник сам для себе ставив проблему своєї українськости, і якщо б спитали тепер моєї особистої думки, я взяв би на себе відповідальність висловитись категорично лише в неґативній частині відповіді: шаровари і кохання на перелазі сьогодні вже не визначають українськости української літератури. Щождо позитивної частини відповіді, то, на мою думку, якщо автор береться до найбільших світових тем і опрацьовує їх не за приписами предків, далеких і близьких, а за голосом своєї індивідуальности — і опрацьовує їх в українській мові, опрацьовує активно, тобто, щоразу відтворюючи щось своє і нове в цій мові, то вже самим цим, для нього проблема його національности в його добі — розв'язана.

Скажу більше: мабуть, таки не в рідній, а в загально-людській темі лежить пробний камінь національности письменника. Не штука описати рідні Тютьки і залишитися при цьому неушкодженим тютьківським автором. Але є вже досягненням національного письменства, якщо автор, після Тірсо де Моліна, Мольєра, Байрона й Пушкіна береться до теми Дон Жуана і лишається при тому Лесею Українкою. Я тут ніякою мірою не наважуюся ствердити, що шукання правди через біль і страждання є основною темою письменників української духовости, але для мене цікавою є думка, висловлена в приватній розмові Юрієм Косачем, що, мовляв, саме тут слід шукати корінь українськости Достоєвського. Як бачите, національність автора може промовляти і понад мовою, якою він працює. Ще раз скажу: зовнішня українська тема і зовнішня українська мова не розв'язують сьогодні проблеми українськости літератури. Розв'язує щось глибше. Якщо автор, узявшися до неукраїнської теми, не створить української поезії чи повісти, то він, на мою думку, не стане по-сьогоднішньому українським і в рідній тематиці. Це, повторюю, пробний камінь. А втім, нехай кожний автор думає сам за себе.

Але поки автор переживатиме процес національного самоусвідомлення і поки він, якщо його творчість не вирисається сама з нього як стихія його українського серця, доплекуватиме свою чисту думку до стану мистецької емоції, на нього чигає ще одна пастка: проблема **реалістичности** його реалізму.

Я ще раз, і то цілком недвозначно підкреслюю: мені цей термін нічого не говорить, я до нього абсолютно байдужий, бо я бачу водночас кілька можливостей розв'язати ту практичну проблему творчости, яка мені дуже й дуже не байдужа. Кожний особисто мені любий твір красного письменства я охоче назвав би романтичним. Це не значить, що я нічого не бачу поза Новалісом і Вакенродером. Але якби зо мною стали сперечатися на тему, чи романтиками є Шекспір і Дос Пассос, то я, миролюбно погодившися покінчити з застарілою термінологією, пристану на модну і, на жаль, ще не застарілу, — назву цих двох небайдужих для мене авторів реалістами, але тільки для того, щоб висунути від себе зустрічні претенсії і розбити, принаймні розкласти з усією щирістю, на яку здібний, те, що здається мені сповненим фальшу й плутанини.

Добре, нехай реалізм. Нехай усе, що зроджують народи на маґістральних шляхах своєї великої літератури, іде вперед шляхом реалізму. Нехай поруч Бальзака, Фльобера й Золя є реалісти Данте, Шекспір, Сервантес і Ґете. Що мені дає таке визначення? Як визначення — абсолютно нічого.

Але я хочу з довірою вдуматись у всі схеми апологетів реалізму, що заявляють монополію на велику літературу. Насамперед, я хочу вдуматися в термін, в його не тільки абсолютно-значенньове нині, але і в його історичне значення. Реалізм це стиль, стиль певної доби, певних творчих особистостей. Не забудьмо, що ще пів сотні років тому реалістами називали тільки французьку школу, започатковану Стендалем, та її епігонів по інших країнах. Пів сотні років тому не то що до Шекспіра, але й до Ібсена ніхто не думав прикладати цієї назви. Отже, в першоджерелах реалізмом називали літературний стиль, не більше.

Але, якщо це стиль і якщо мене намагатимуться переконати, що в цьому стилі писали Данте і Ґете, Шекспір і Мілтон, то я дозволю собі не повірити. Так само навпаки: якби я захотів себе запевнити, що Фльобер писав у шекспірівській манері, я сам би себе засудив на замкнення в безвихідній і безвиглядній схемі.

Отже, я мушу уявити собі не тільки стиль, але й мистецький світогляд, а це означає передусім конкретну добу, добу національну, добу соціяльну, добу історичну. Тоді я згоден беззастережно: те, що дана доба вимовляє поетичним словом як вираз погодження з дійсністю, яку вона вважає за реальну, тобто, справжню, незфальшовану, існуючу, — це є літературний реалізм доби. Більше того — я мушу визнати реалістами і речників окремих угруповань певної національної доби, що стоять одне щодо одного в непримиренних соціяльних або і чисто індивідуальних суперечностях. У такому випадку до вищепойменованих монументів реалізму я зобов'язаний додати ще цілий ряд монументів з европейського середньовіччя, з доби, яку вибита думка вважає за одну з найменш реалістичних. Я зобов'язаний зачислити сюди Вольфрама з його реальністю служення Ґраалеві. Поруч з визнаним матеріялістичним реалістом Вільямом Оккамом я повинен поставити його антиподів, які, до речі, самі називали себе реалістами, і то якраз у тому сенсі, про який я тут говорю. Поруч із бюрґерським реалізмом фабльо, шванків, новель, Боккаччо, Ганса Сакса я не можу не поставити прекрасну реальність поклоніння дамі в альбах і сирвентах провансальських трубадурів або реалізм поетичного культу dolce stil nuovo. Ба навіть у межах однієї творчої особистости, наприклад, у поемі другорядного поета французького середньовіччя Паєна де Мезьєра «Мул без гнуздечки» я можу простежити внутрішню боротьбу двох реальностей: зародки пейзанського реалізму, що в наступній добі від'єднався в окремий стиль, і ще повний казкової речовистости реалізм круглого столу короля Артура.

Я розумію, що це вже межує з жартом. Уся річ у тому, що ми не звикли роздивлятися явище відразу, моментально, як живе, як абсолютно живе й змінне в своїй незмінності. Адже в усіх наших судженнях про вияви життя, в тому і про світогляд і стиль, лежить глибока принципова умовність. Щоб збагнути — я вже не кажу: сутність — щоб збагнути бодай видимість світоглядів і стилів у просторі і часі, ми повинні завжди прорізати грані навколо явища і всередині явища, розглядати окремо те, що умовно звемо національною, соціяльною, технічною, індивідуальною стороною його. Через те і тут, говорячи про літературний реалізм доби, я вкладатиму в цей сугубо умовний термін поняття лише того, що з найбільшою синтетичністю рівнодійової полишає нам у спадки знання і віру своєї доби на можливо найширших відтинках простору і часу. Отже, поняття таких творів і таких авторів, що стосуються до своєї епохи так, як стосується до своєї Дантова «Комедія».

Ідучи за мимохідь кинутим дотепним зауваженням одного з наших доповідачів, погодьмося, що літературний реалізм доби — це реалізм наскрізь умовний, оскільки наскрізь умовним є самоствердження кожного з них як найреалістичнішого. Щоразу це може бути тільки реалізм становлення, в якому різні суперечні соціяльні та індивідуальні течії приймають у себе елементи фотографічности **(як є)** залежно від ствердження свого ідеалу **(як мусить бути).** Реалізм доби завжди ідеалізований і, кінець-кінцем, раціоналізований.

І тут, у цій точці роздумів, коли до неї доходиш із послідовною невблаганністю, коли ти вже повністю напоготові, щоб неминуче поширити своє усвідомлення умовности і на наш, український реалізм попередньої доби, коли ти, як тобі здається, вже дістав потужну зброю, щоб за допомогою її протестувати проти нестерпно-зацукрованої раціоналізації цього нашого умовного реалізму — саме тут нараз вибухає питання: в ім'я чого протестувати? Чи ж, гадаєш, після того, як ти дозволив собі не повірити в істинну реальність слова минулої доби, наступна доба повірить в істинну реальність твого слова?

Я мушу бути щирим. Страшенно спокусливою є така, приміром, схема: є, крім усього, ще реалізм понад добою, реалізм абсолютний; такий реалізм розриває рамки національного, соціяльного, умовно-часового, він походить з незбагнених ще вічних джерел підсвідомости, зі снів і позапритомних імпульсів; цей реалізм проривався в історії людства в залежності від зворотів технічного розвитку, і він стримить суб'єктивною свідомістю охопити всю цілість об'єктивного світу (мисль **я** і не-**я,** свідоме й позасвідоме, соціяльне й біологічне); це реалізм другого пляну, його предтечами були в різні часи Ляо-Джай, Стерн, Гофман, Джойс, Дос Пассос, але абсолютні твори в цьому стилі напише тільки українська доба світової літератури, оскільки свідомість можливости такого реалізму зароджується саме в українському мозку.

Якби хтось з нас серйозно погодився прийняти таку схему як програму дій — хтось один або гурт, нова школа в українській літературі — то, певна річ, ми негайно мусили б очистити її так від усякої шкідливої виключности, як і від звичайної інфантильности, що нею люблять грішити деякі наші напрями. Сила нової школи, реалістичність її реалізму полягала б якраз в об'єктивності. Ми, хвалити Бога, вже настільки самосвідомі, що можемо визнавати рації не тільки за минулим, але і за майбутнім. Ми вже настільки самосвідомі, що можемо без вагань і без боязні визнати й власну умовність, тобто релятивність наших власних істин, — щоправда, лише авансом, наперед, бо в цій хвилині нам таки справді здається, що після розбиття атома вже нічого більше розбивати.

Саме з огляду на відповідальність завдання: розбиття літературного атома, якщо на це наважитися серйозно і діяти послідовно, в самодисципліні літературної школи — саме з огляду на відповідальність завдання, завдання певною мірою месіяністичного, бо тут ішлося б про вихід у світ українського стилю, зрослого **не тільки** з самих українських джерел, — саме з огляду на відповідальність завдання слід би було зробити один рішучий крок. Це — негайно зняти з порядку денного всяке протиставлення ідеалізму матеріялізмові, взагалі всякі розмови про ідеалізм чи матеріялізм світогляду, що дихав би крізь твори нового українського реалізму. Інакше новий напрям утратив би всякий сенс існування. Це моє переконання.

Світоглядове значення нового реалізму було б якраз у знятті антитези ідеалізм — матеріялізм. Атом розбивається якраз для того, щоб наочно продемонструвати схолястам тотожність матерії та енерґії, наскільки я це розумію. Для мене особисто спір про матеріялізм та ідеалізм є настільки само мертвий, наскільки мертвою здалась би відроджена в наші дні колись повна потужного змісту суперечка про двоперсне та триперсне хресне знамено, — і спиняюсь я на цьому питанні тільки для того, щоб виразно заявити до нього своє ставлення, заявити може дещо різко для вух тих, кому це питання ще не стало байдужим.

Уявлення про людину як про знівельований механічний витвір виробничих стосунків, збіднення соціяльного процесу до рамців самих клясових стосунків, нехтування біології як джерела кожноразової вітальної людської неповторности, схематична типізація людини

замість її живої диференціяції — все це я залучаю до здобутків дня вчорашнього, здобутків, чинних колись зібраним у них досвідом, але нині вже розсунених і розсаджених дальшим переможним походом людської мислі про життя.

Але якщо чистий матеріялізм світосприймання є вже заперечений, і поворот до соціяльного роману XIX сторіччя видавався б жалюгідним анахронізмом, то з ще більшою гостротою девізу мого виступу, девізу неповороту назад, я хочу скерувати проти чистого ідеалізму. Я ніколи не став би сперечатися з людиною, що вірить у примат матерії, як не став би сперечатися з людиною, що вірить у примат духу, бо як я можу сперечатися про речі, в які я не вірю! Але й зі свого боку, я маю право вимагати, щоб мені дозволили бути реальною людиною в тих моментах моєї творчости, коли я щось реально бачу або відчуваю на стиканні пера з папером. Було б не менше жалюгідною помилкою пов'язувати новий реалізм з будь-якою формою чистого ідеалізму — я маю на увазі чистий ідеалізм у маніфестах, бо реального буття його в наші дні я не уявляю.

Мені, людині, тільки тоді миле сонце вгорі, коли воно пронизує долішню темряву. Цілком абстрактно я можу не заперечувати, що світ походить від чистої ідеї і що буття чистої ідеї можливе без будь-якої матеріяльної оболонки. Але що це дає мені, людському письменникові для людських читачів? Нічого, крім виразної можливости перетворитися на йога в мистецтві, який нікому нічого не скаже, бо місце його печери в ультрафіялковій сфері.

Для мене, письменника, ідея конкретно дорога тільки тоді, коли вона проходить через середовище матеріяльного мозку, матеріяльних нервів, живих очей, пітної руки. Я не хочу світла без темряви. Я не хочу кохання, якщо воно не опановує плоть. Я не хочу героїчної смерти на полі бою за вітчизну, якщо їй не передує боротьба проти болю тіла. Шеляга ламаного не вартий був би герой моєї новелі чи повісти, коли б він ріс із кришталевих палаців ідеального, а не з бруду щоденних дій.

Мені байдуже те народження, якому не супутній сморід народження. І можливо, що саме тут — тут я змикаю обидві сторони проблеми мого виступу — можливо, що саме тут народиться новий український реалізм, тут, де літературний герой діятиме як мистецьке відтворення реальної української людини, що тепер проходить чистилище переоцінки всіх цінностей і стверджує себе як нове гармонійне поєднання світла й темряви.

Я, зрештою, хотів би сказати наприкінці мовою письменника-практика. Бо справді ціла проблема реалізму для мене може існувати тільки у вигляді окремих конкретних проблем, багатьох проблем образности, виростання яких сповнює мене дедалі більшим неспокоєм. Лише ті, які для мене є найважливіші, хочу я виставити на розгляд побратимів пера, і то виставити в чисто фаховій площині.

Суб'єктивне і об'єктивне, кут бачення речі і сама річ. Де критерій, коли йдеться про реальність відтворення? Коли герой відчиняє двері — що важливіше: те, що він відчиняє двері, чи те, що він відчуває холод металевої клямки? Коли двоє або троє дискутують — що цікавіше: стилістично заокруглена подача їх думок чи те, **як** вони говорять і **що думають один про одного.**

Кварц розсипається на пісок, пісок розвіває вітер. Хмари купчаться і розливаються дощами. Дерева виганяються з зерен, із насіння. Негоди обвівають і поволеньки руйнують старі споруди, сфінкси в пустелях, храми, вежі. Дивоглядною працею найменших організмів виринають із моря, виростають атоли. Це об'єктивна дійсність, творена помимо праці людської.

Але в природу людина вносить порядок і співтворчість. **Мозок** її вносить порядок, а мозок не може діяти без ставлення. Виникає проблема ставлення. Виникає проблема ставлення як літературна проблема, коли йдеться про відтворення будь-якого об'єктивного процесу. Тим більше, коли йде про відтворення суб'єктом людської об'єктивної дійсности. Важить не тільки те, про що говориться в книзі, але і те, як говориться, тобто хто говорить. Це **хто** стосується так само героїв, як і автора. В технічній революції людина опановує природу і сама стає легендою, творить собі штучний світ.

З розбиттям державних кордонів на кожну людську одиницю покладається тягар завдання: вийти з катаклізму самим собою, відмінним від іншого. Кожна людина — власний, реально, бо технічно створений світ, власне джерело енергії, повна суверенність особистости. Цей ідеальний устрій стає реальним, і реальним є літературний стиль, що відтворює незалежну неповторність кожної людини. І якщо дозволити собі на хвилину не стриматись, то нехай, поклавши руку на серце, скажемо: кому ж творити новий реалізм у красному письменстві, як не українцям з їх віковічною мрією про світ, населений людьми, що свідомо й вільно накладають кожен сам на себе особисту відповідальність.

Звичайно, в процесі роботи ми блукатимемо. Справді, деталь може затемнити суттєве і незбагнене мале, непрочуте як мале, може заступити велике. Але шукаймо, не спиняймось, шукаймо. Шукаймо в хаосі притомности зерна стилю. Вирощуймо стиль і закріпляймо здобутки його, гуртом-школою або кожен поодинці.

Проблема сну. Нехай письменники нового реалізму покажуть, як людині сниться сон. Скажуть: Фройд усе вичерпав і далі могла б бути сама альхемія і черевовіщання. Неправда. Фройд багато в чому помилявся, і письменників нового реалізму завдання — внести корективи, заглиблюватися далі в людське і виносити його за дужки життя в мистецтво. Скажуть: мистецтво має свої межі. Згоден. Але хто сказав, що сон можна стилізувати лише так, як раціонально стилізує його традиційна повість? Максимально наблизьмось до реальних спостережень і подаймо їх у нових чергуваннях, у нових ритмах, у нових словах. Може для цього довелося б витворити нову мову — не лякаймось. Витворім її.

Це буде нечуваним збагаченням врешті тієї ж української мови, і це питання я підношу знов таки цілком свідомо, бо сни нашого героя — це сни українського героя, снами я називаю всю ту велетенську позасвідому сферу, в якій щодня пливе людина, в якій народжуються її героїчне непомітно, день-у-день, у мікроскопічних відрухах і, як здається на перший погляд, непояснених та непогоджених зв'язках. Простежуйте цю закономірність крок за кроком — і робіть її набутком мистецького стилю, змусьте читача увірувати в можливість нових канонів відтворення взаємодії сну й денного світла. Що мені в герої, якого покажуть на коні або на балконі під пострілами полотнищ на вітрі? Ні, я хочу розрити найтаємніше коріння героїчного, я хочу бачити самий процес перетворення Jedermann'а, щоденної людської істотки на звитяжця, на морального переможця.

Я хочу читати темну книгу його снів, я хочу блукати закрутинами його мрій, бо, не забувайте, це наш, український герой, бо, не забувайте, його дня і його ночі ще ніхто не відтворив, бо, не забувайте, він прийшов в Европу, де вже нема, на жаль, інших снів, як сни про шоколяду й Bohnenkaffee, бо, не забувайте, він тепер европеїст, але це тому, що він перед тим довго навчався, навчався всерозуміння й братньої любови до чужого. Його сон, творчий сон прекрасної української людини, якщо ви зануритесь у нього, підкаже вам зненацька таке українське звучання вашої мистецької речі, якого для своїх часів досягали хіба найбільші ваші попередники — я знову тут поєдную дві сторони проблеми.

Особливо гостро стоїть проблема звернення до минулого у світлі девізи неповороту назад. Я маю на увазі український історичний роман. Косач поставив проблему ймовірности в реставрації історії. Нехай же він зверне увагу на внутрішню сторону явища, нехай він постарається у свій мозковий процес відтворення ймовірних думок і почуттів Хмельницького включити органіку одного психологічного образу, який по «Актах Южной і Западной России» спромігся розкидати такі різностильні речі, як урочиста універсалістика, п'яне нахвалляння знайти ляхів за Вислою, заклик «за віру!» під Зборовом і впертий вигук на селі по берестецькій поразці. З цим завданням може впоратися лише реалізм нового типу, реалізм український: звернення назад через крок наперед.

Проблема опису. Тут у нас абсолютне тупцяння на місці. Чим принципово відрізняємося ми від Валтера Скотта з його кілометровими описами замків, одягів, посуду, зброї на турнірах? Лише ми не маємо його терпцю кількости і його добросовісности якости. Вже Бальзак відділяв опис від основної дії, він витворив своєрідний темпераментний еклектизм, в якому опис наче автономна республіка в загальному тілі твору. Але й це повторяти вже не можна, бо неповторним був саме темперамент Бальзаків.

А тим часом тут знову підходимо до взаємин суб'єктивного і об'єктивного. Ми настільки пішли вперед у цінуванні порухів душі людської — я говорю про нас, українців, — ми настільки багатші досвідом особистости, що сміливо можемо створити стиль подання предметів та краєвидів через поступовість сприймання героїв. Це й буде реалізм, бо реалізм учорашнього опису нині — мертвий інвентар речей. Деталі закономірно входять у нашу свідомість. Герой ввіходить до кімнати, і там чекає на нього ворог. Традиціоналіст почне його описувати з ніг до голови, а хвилина ж не жде, треба боротись. Подайте ж тільки той деталь, що першим упав в

очі героєві: слина в куточку рота вбивці. І тільки коли герой збив його з ніг, і він лежить долі непритомний, і герой пильно вивчає його — ви можете закономірно впроваджувати дальші деталі опису. Спробуйте піти цим шляхом, ви побачите, скільки цікавих для письменника-реаліста можливостей таїть він.

Звідси випливає проблема речі, роля речі взагалі. Ми абсолютно не вміємо поводитися з речами. Ми наставимо і навішаємо їх у першому розділі, у другому забуваємо, вони неживим балястом повисають на всьому творі від початку. А річ, здавалося б, мертва річ, це — любий, вдячний помічник. Подайте сцену зізнання в любові через дві руки на одній телефонній слухавці. Подайте сцену висловлення догани начальником підлеглому через тремтіння олівця в білих пальцях **начальника.** Подайте сцену переходу безводною пустелею через повислий на ниточці **ґудзик** провідника. Згадайте етюд Гната Хоткевича «Що бачила скеля» — як прекрасно він там поводиться з речами. А який разючий символ у новелі Позичанюка «В житі», коли герой, умираючи, затискує в жмені — колосок (жовтий) з волошкою (голубою).

Речі дають точне віддзеркалення вдачі людини і, навпаки, дії людей з речами, обігрування речей, розкривають ролю речі для нас. Погляд героя, який у моменті найнапруженішого діялогу вражає блискуча краса металю на дверцятах шафи, скаже більше, ніж лобова подача зовнішнього змісту діялогу.

От про діялог. Коли я вслуховуюся в розмову бодай двох людей між собою, я бачу і відчуваю таку багату, таку задушливу комбінацію, таку щоразу новотворену колосальність тексту і підтексту, що жалюгідними і нікчемними видаються мені казенні діялоги так званих реалістичних наших романів і повістей. Діялог твориться кожного разу наново, з глибоких глибин хотіння волі, настрою, стану здоров'я, культурної специфіки та рівня мовного розвитку дійової особи.

Або от ще — проблема частини тіла або обличчя. Простежте різних людей. Одні рухаються від лоба, інші від носа, ще інші — від підборіддя. Як знаменно можуть у вас у творі грати широкопалі руки героя або довгі ноги героїні. Це не значить: шукати **типового** деталю. Що таке тип — питання з найтемніших. Але поспішайте зафіксувати найвразливіше, те, що ніякого, може, зовнішнього зв'язку з вдачею героя не має, а пізнається всередині лише по багатьох по-своєму послідовних діях.

Закінчуючи свій виступ, я повністю усвідомлюю, що лише ледь-ледь зачепив поверхню теми, не зачерпнувши ані трохи з її **глибокої** глибини. Моїх зауважень і побажань я прошу в жадному разі не сприймати як рекомендованих рецептів. Мої попередні міркування я прошу взяти до відома постільки, поскільки кожен з присутніх знайшов би для себе особисто щось цікавого. Я радше тут **ділився** думками, які мене непокоять, аніж давав щось безапеляційне, що вважав би за обов'язкове для негайного виконання. Я і собі з великою цікавістю вислухав би все, що походить з іншої творчої особистости і мене особисто цікавить як практика.

Але, звичайно, найдійовішими відповідями нашими один одному є наша не усна, а писана продукція. І я від себе вітав би кожен твір нового нашого красного письменства, який ніс би в собі по-своєму розв'язаними ті проблеми, що їх не дають розв'язувати цупкі пута нашої традиції. Той реалізм, за який я старався тут «аґітувати», я не хочу назвати **атомовим** реалізмом або щось подібне. Претенсійну назву можна прикладати тільки до зміцнілого й обважнілого явища. Але, гадаю, коли щось із **внутрішнього** змісту цієї назви навело б когось на **роздум,** а відтак штовхнуло б до дії в певному **напрямі** — я переконаний, що це й був би напрям, що видається мені маґістральним.

З МАТЕРІЯЛІВ КОНФЕРЕНЦІЇ МУРу В БАЙРОЙТІ

Критика й письменник

Доповідь Леонида Білецького

Взаємини й взаємочинність між критикою й письменником є факт, на який в історії розвитку українського письменства доводиться зважати як на явище неминуче. Така співпраця, що дає позитивні наслідки, нерідко одначе набирає форм дуже тяжких, дуже болючих і навіть трагічних. Отже, зрозуміти суть нормальних взаємин, викрити природу дисгармонійної взаємочинности, яка доводить до прикрих непорозумінь і навіть конфліктів — річ потрібна. Але ясна перспектива бажаних і конечних взаємин може відкритися тільки тоді, коли і критик і письменник буде точно і ясно розуміти ті найголовніші засади, на яких ця співпраця, ця взаємочинність має розвиватися й поглиблюватися.

Тому я звернуся до з'ясування в найголовніших і найзагальніших термінах тих принципів, що цю природу розкривають і уточнюють.

I

Що таке критика, а зокрема що таке літературна критика? У найзагальнішому зарисі критика — це творчість, що визначає ті вартості, які продукує мистець. Критик має визначати рівень цих вартостей, себто: на якій висоті вони стоять у загальній сумі продуктів вселюдської й національної культури, яка їх питома вага з ідеологічного й мистецького погляду, яка їхня спрямованість як аґреґатів національно-соціяльних, яка їхня метостатність.

З цього погляду критика, поперше, — конкретна частина естетики, оскільки критика підпорядковує свій критерій і оцінку мистецького твору загальним принципам і нормам естетики; подруге, частина філософії, — коли критик намагається визначити світоглядові шукання мистця, підходячи до мистецького твору з позицій метафізики (коли критик шукає в мистецькому творі, а тим самим і в ідеології мистця моральних засад, то критика стає частиною етики); потретє, критика — частина соціології, поскільки критик у творчості мистця шукає основ громадського, політичного і національного служення народові, нації; почетверте, критика — частина теології, коли критик спрямовує свої посудження про творчість письменника в бік релігійних шукань.

Так найширше визначається критика, що скеровує свою творчість на творчість мистця взагалі й на поодинокі твори його зокрема.

II

У широкій ділянці національної культури літературна творчість — одна з найактуальніших ділянок національного мистецтва. Музична творчість сприймається тільки в аспекті звуків. Малярська творчість — тільки в аспекті рисунка на площі, барв, світлотіні. Архітект і різьбар перемагають і одухотворюють тяжку масу матеріялу, користуючися геометричними лініями, площами і їхнім ритмом. Хореограф використовує ритмічний рух танку. Але поет, письменник, в основу своєї творчости кладе тільки слово, цей колосальний аґреґат людського життя й взаємин, цю зброю духового порозуміння людей.

Усі інші галузі мистецтва або слухові, або зорові, і, коли вони визначають якунебудь думку, ідею, то ці останні постають у душі слухача чи глядача і творять своєрідні, глибоко суб'єктивні сприймання через слухове або зорове сприйняття, в аспекті часу або простору. Поетичне слово ховає в собі всі складники попередніх мистецтв і в просторовій перспективі і в часовій динамічній спрямованості.

Правда, компоненти слова не такі конкретні в емпіричному сенсі і не уподібнюються матеріяльним засобам просторового мистецтва: це не мармур, не барви, вони не ховають у собі реальних світляних чи тіньових ефектів; так само у слові не заховані музичні мелодії. Але слова є й те, і друге, і третє, і четверте, і п'яте, поскільки мистець слова сприймає всіма змислами думки, настрої і образи життя, реальні картини природи, реальні звуки її, реальні відносини життя, його консонанси, гармонію, дисонанси і всі найглибші перипетії людських радостей, конфліктів, щастя і трагедій.

III

Кожний твір поета — **єдиний конкретний факт,** на який критика спрямовує вістря ножа своєї критичної оцінки. Але твір цей може сприйматися критиком то як **духовий** зміст його, то як **форма,** то, нарешті, як те і те разом. Потебня вчив, що зміст кожного поетичного твору може бути **суб'єктивний,** — уся та суб'єктивна сто-

рона душі поета, що виявлена в творі, — і **об'єктивний**, — сума образів, їхнього життя, що розкриває поет, їх думи, їхня взаємочинність, абстрагована від думання й особистого життя автора. Нарешті є ще **внутрішня форма,** — те домінантне зерно, що лежить в основі твору й надає йому душу і серце, лучить твір у цілість, одухотворює його, осяює з найглибшого нутра. Внутрішня форма, несучи композиційну функцію, лучить кожний твір з його **формою** й надає їй того естетичного сенсу, тієї творчої архітектоніки, що характеризує творчість поета як поета оригінального, як поета-творця з Божої, мовляв, ласки.

IV

Улас Самчук у своїх виступах про літературу як письменник проклямує ідею великої літератури. Проблема великої літератури як вияву великого творчого духу нації дуже важлива. Велика література справді робить честь тому народові, що її має. Але велику літературу творять великі письменники, генії нації, а не середні поети і ще більше не епігони.

У чому ж сенс великої літератури? І що таке великий твір? Великий твір — це глибока й монолітна синтеза великих і вічних ідей і високомистецької форми. Великий твір — це твір вічних цінностей, ідейних і мистецьких. Справді, чому й тепер ще хвилює живий геній Гомера, Софокла, Есхіла, Шекспіра, Сервантеса, Данте, Ґете, Шевченка, Достоєвського? Чому образи великої Євангелії пережили всі доби і пройшли в життя? Чому Юда, Никодим, Пілат, фарисей і митар, Марфа й Марія ще й тепер ховають у собі живу душу реального життя? Чому Дон Кіхот, Гамлет, Фавст, дон Жуан ще й тепер приваблюють увагу не тільки читачів, але й письменників? Відповісти на це питання — означає відгадати головну властивість великих творів. Звичайно відповідь дається банальна або загальна.

Потебня спробував розгадати цю проблему, відчути її істоту, показати, що ховається вона в найголовнішому мистецькому компоненті твору, в його **внутрішній формі.** Що ж таке ця «внутрішня форма»?

На відміну від зверхньої (зовнішньої) форми, про яку говорю в V розділі, внутрішня форма твору — це, передусім, та невидима сила його, що злютовує всі зверхні частини в одну гармонійну цілість, **душа** твору, що ховає в собі якийсь глибокий зв'язок з усім попереду набутим національним (Шевченко) і вселюдським (Гомер, Шекспір, Сервантес) єством життя і цим надає творові і національного і вселюдського сенсу. Подруге, внутрішня форма — це найголовніший образ твору, що споює собою і наповнює своєю духовістю цілий твір. Потретє, це той образ, який витворюється з якогось мотиву чи образу, що існував уже попереду чи в народній традиції (як переміна дівчини чи невістки в тополю в баляді Шевченка «Тополя»), чи в попередньому творі (як леґенда про Фавста, про Дон Жуана, як лицарські романи, яких начитався Дон Кіхот і т. д.). Почетверте, це той надзвичайно гнучкий, надзвичайно еластичний у своїй символізації образ, у якому кожна доба знайде відгук на найосновніші запити її духовости. Це той образ, що дає відповідь не тільки на найактуальніші питання своєї доби, але ховає в собі таку душу, що реаґує на найактуальніші ідеї кожної дальшої доби, а то й на ідеї вічні sub speciae aeternitatis. Але схопити в своїй добі ці духові тремтіння вічности й піднести їх як вічну естетичну функцію в своєму творі може тільки геній.

Кант учив, що геній — це зовсім відмінна духова організація людини супроти людини нормальної. Його пізнавальна здібність зовсім інакша і проходить у зовсім іншому пляні мислення. Тому, за вченням Канта, генієм-мистцем треба народитися, тоді як талант ученого і взагалі працівника на якомусь іншому полі духової праці можна розвинути, виховати й навчити.

Великий твір генія має дві сторони: **зверхню,** феноменальну, і **внутрішню,** іманентну і навіть трансцендентну. Зверхню сторону геніяльного клясичного твору визначає його для всіх приступна форма; у внутрішній ховається його глибока неприступність для всіх, і відкривається вона тільки для небагатьох. Геній Ґете був за життя приступний тільки для небагатьох: для Гердера, А. Шлеґеля, для Шеллінґа, Шіллера. Маса інтеліґенції його не розуміла. Шевченко зверхньою стороною приступний для всіх, навіть і для найменшого і найменше освіченого українця; але внутрішньою стороною творчість його ще й тепер для багатьох, навіть освічених, неприступна. Натовп, маса задовольняється тільки зрозумілим (явища подій, зарис образів, психологія) й не підозріває того внутрішнього, що закладене в творі. Ці риси приступні тільки небагатьом.

У цій властивості великого твору ховається і той аристократизм ліпших зразків літератури, їхня глибинність. Маса і вибрані сходяться на великому, але в різному аспекті його сприймання. Така двоїстість сприймання геніяльного твору випливає з двійности пізнавальної здібности маси і генія, що творить мистецькі цінності.

Отже, пізнання вічного в часовому — таке завдання і сутність великої літератури, твореної вибраними нашими репрезентантами, нашими геніями, що володіють отим незбагнутим умінням схоплювати вічне в витончених мистецьких образах. І завдання нашої критики — показати великі твори наших геніїв народам Західньої Европи і Америки, щоб ці народи наблизилися до зрозуміння українського народу і його духовости. До таких творів належать «Слово о полку Ігоревім», твори Гр. Сковороди, Шевченка, Ів. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Стефаника і інших небагатьох вибраних українських письменників, що можуть достойно репрезентувати націю. Першорядне завдання нашої критики — великі твори розгадати і відповідним способом показати світові. Передусім, — твори Т. Шевченка, Гр. Сковороди, далі — всі інші прояви української народної творчости і духовости українського народу.

V

Але минули ті добрі давні часи, коли поет творячи співав, як пташка, видобуваючи з себе тільки ті природні звуки, що лучать його з народом, з народною творчістю і з його мистецькою природою. Ці щасливі часи минули. Крім природного таланту, кожному мистцеві слова треба опанувати ще багато того, що зв'язує його з сучасністю, з високим рівнем сучасної культури й цивілізації, з сучасною мистецькою культурою і культурою слова, з величезними досягненнями сучасного літературознавства, з нормами сучасної естетики, з нормами сучасної поетики.

Отже, сучасний талановитий поет має бути на висоті своїх мистецьких завдань, опанувати те, що називається мистецькою технікою в найширшому розумінні слова. Отже, постає питання про зовнішню **форму** слова, про всі т. зв. композиційні засоби сюжетової архітектоніки, об'єктивні й суб'єктивні засоби поетичного змалювання, ритміки, метрики тощо, тощо.

У мистецькому світі від часів Арістотеля аж дотепер точиться між мистцями боротьба за те, що для мистця слова важливіше, що повинно мати примат: форма чи зміст? Чи **ідеї** в творі заслуговують на більшу увагу мистця, чи композиційні засоби твору, себто його **форма?** Ці змагання позначилися і на сторінках «МУРу».

Іван Багряний і почасти Улас Самчук убачають велич і вагу літератури в здібності і вмінні надати творові великої ідейно-національної сили, схопити стихійну велич душі народу й нею опанувати мистецький Парнас Европи, а за ним і читача-европейця і навіть високого політика, звернувши таким способом увагу европейського світу на українську націю як культурний і політичний чинник. Микола Шлемкевич висуває на перше місце світоглядові шукання, бачачи в живому світогляді письменника систему мислей не тільки наукових, але й мистецьких і релігійних, посилаючися на світогляд Шевченка як на світогляд цілого українства XIX сторіччя і як на прапор для мистців і в майбутньому. Не відмовляється від світоглядових ідей і Юрій Шерех, коли на перше місце висуває тих сучасних поетів і письменників, що розвивають свій талант в аспекті поетики Шевченка, розробляючи й поглиблюючи його мистецькі та світоглядові компоненти, а заразом висуває і неспокійний сатиричний стиль Миколи Гоголя, оновлений у високому мистецькому проведенні експресіонізмом і активним романтизмом. Так Юрій Шерех підносить проблему нового органічно-національного стилю, що подолує раціоналізм як філософську базу неоклясицизму.

Натомість Володимир Державин, Юрій Клен та інші обороняють проблему **форми** як засобу піднести мистецьку культуру як таку. І хоч вони не заперечують т. зв. змісту в поетичній творчості і навіть підносять «національний ідеал» (Державин), який має реалізувати й схопити в літературі «цілий комплекс історично-зумовлених і естетично відмінних стилів», або, «що глибше ідея просякає в конкретне, то виразніше вона специфікується», — все ж таки цю гармонію змісту й форми ставлять ще дуже туманно, як далеку перспективу майбутнього. Юрій Клен цю проблему формулює чіткіше, заперечивши протиставлення форми змістові й натомість висунувши їхню **нерозривність.**

Але легко цю тезу висувати, зате далеко тяжче її роз'яснити. Потебня вбачав цю синтезу змісту й форми твору в унутрішній формі його, А. Белий і В'ячеслав Іванов — у символі, що поєднує ідейне й формальне компонування твору. Ні В. Державин, ні Юрій Клен не

дають конкретних указівок на те, в чому і як ця синтеза форми й змісту має в творі здійснюватися.

На мій погляд, Потебня й символісти стоять найближче до розв'язання цієї може найзагадковішої проблеми. Крім того, мені особисто імпонує думка В. Державина про, сказати б, федерацію всіх стилів у МУРі, і я б обороняв її як найліберальнішу й найтерпимішу. Я був би за те, щоб усі поети українські найвищої кваліфікації без огляду на їхні найрізноманітніші спрямування, об'єднавшися в МУРі, виявили б у своїх взаєминах найширшу терпимість і повагу до свого поплечника, хоч би він і мав інше мистецьке настановлення.

З цього погляду я вважаю нещасливими такі виступи, як виступ Юрія Косача, що неґативно оцінив «Попіл імперій» Юрія Клена. Але не тому, що він оцінив неґативно, а тому, що до автора поеми поставився нетолерантно, мало не прирівняв заслуженого поета до початківця і не оцінив його твір так, як того Юрій Клен заслуговує, а суб'єктивно й тенденційно.

Ще суб'єктивніше висловився Василь Чапленко про «Апостоли» В. Барки в рецензії «Хибно наставлений талант». Замість того, щоб зрозуміти світоглядове спрямовання поета і з цього погляду зрозуміти його творчість, критик згори заперечив його світогляд і зробив висновок, що він хибний. Так само наперед відкинув він Барчині демінутиви, слов'янізми тощо. Тим часом В. Барка заслуговує на зовсім іншу оцінку як поет оригінальний, талановитий і світоглядово глибокий.

Таких критичних розправ можна було б навести з рядів членів МУРу далеко більше, але й ці приклади свідчать, що в літературно-критичних стосунках між письменниками й поетами атмосфера не зовсім здорова. Вони не скріплюють силу й авторитет МУРу, а навпаки, розхитують. Нехай мені вибачать Юрій Косач і Василь Чапленко, але я підношу це питання з обов'язку відповідального члена МУРу і перед членами МУРу.

VI

А тепер про критику взагалі. Критика може бути наукова, публіцистична й естетична, що випливає з принципів естетики й вивчає та оцінює твори з формальних позицій. Далі треба розрізняти критику **об'єктивну,** речову, й **суб'єктивну,** т. зв. публіцистичну або ґазетну.

Проти цієї останньої дуже різко виступав Андрей Белий: «Літературна критика, писав він, ця практична ділянка теорії літератури, в газетній практиці вироджується в фабрику явних і одвертих спекуляцій. Натовп спекулянтів, користаючи зі свого газетного права, керує громадською думкою і є не тільки показник продажности преси, але й повного банкрутства законодавців сучасних теорій літератури: їхні теорії, що допускають обробляти твори літератури в якому тільки хочете напрямі, тепер зроджують тільки літературну спекуляцію». І Белий радить кожному письменникові, що любить мистецтво, замкнутися в кабінеті в ролі середньовічних мучеників знання й творчости, щоб тільки не бути виставленими на публічне обпльовування. З таких катакомб думки й творчости вийшли Коперніки й інші найбільші генії світу.

Бо газетна критика, яка б вона не була в своєму спрямованні, в чистому фаховому вигляді відсутня. Кожний такий критик — доктринер, але без жадних основ ґрунтовного знання. Критик-соціолог зовсім не знає науково-соціологічної літератури, критик-філософ — без основ філософії, критик-формаліст — без основ поетики і т. д. Такий критик годується плітками й елементарними знаннями і керується тільки особистими поверховими уподобаннями й симпатіями. Такий критик не може керувати мистецьким життям і творчістю письменників, він може тільки вводити митців у блуд, зводити на манівці й викривлювати їх мистецький талант.

Способів такого викривлювання є кілька: 1. Сміятися й кепкувати з усього ориґінального в письменникові. 2. Любимчика чи фаворита, а то й просто свого протеже вихваляти до неба й підносити мало не в корифеї поетичного слова. 3. Нарікати на письменника, що він нібито пережив себе, хоч ще вчора він був високоталановитим і творчим. 4. Робити на письменника нападки, наклепи, дифамації і взагалі організовувати проти нього похід з причин, що до мистецтва не мають жадного зв'язку. 5. Створювати гробову мовчанку навколо письменника, подібну до тієї, про яку свого часу писав Шевченко:

Либонь уже десяте літо,
Як людям дав я «Кобзаря»,
А їм неначе рот зашито:
Ніхто й не гавкне, не лайне,
Неначе й не було мене!
Не похвали собі, громадо, —
Без неї може й обійдусь —
А ради жду собі, поради;
Та, мабуть, в яму перейду
Із москалів, а не діждусь...

Ось цієї «ради» та «поради» рідко хто з письменників у критиці й дочекається. Бо для того, щоб щось путнє порадити, треба критикові самому багато знати, бути високо підготованим, бути відданим ідеї літератури, бути доброзичливим і виходити з об'єктивного мистецького заложення.

З цього погляду найкращим дорадником для письменника може бути, сам письменник, коли він стоїть на найвищому рівні мистецької культури своєї доби. Таким добрим дорадником для Шевченка й Марка Вовчка був П. Куліш, для плеяди «молодомузців» — Ів. Франко, для Федьковича й Франка — Драгоманов, для теперішніх поетів — Микола Зеров, Микола Хвильовий, Євген Маланюк та інші. Хто вчить музику, як не музика, хто вчить маляра, як не маляр? Ідеал літературного критика, отже, теж високоталановитий і високоосвічений письменник.

Але поет на цьому задовольнитися не може. Повинна бути й критика критиків-теоретиків. Вони можуть одначе забирати голос у цьому фаху тільки з покликання, поперше, після докладного студіювання філософії, естетики, літературознавчо-критичної методології, подруге. Проблеми будови твору, проблеми стилів і їх групування повинні бути відкриті такому критикові. Але головне: критика має бути об'єктивна, доброзичлива і передусім мати ґрунтовний підхід. Основна тенденція критики — **зрозуміти творчість письменника.** Зрозуміти світоглядові шукання письменника, основний стиль його творчости і головну манеру цього стилю. Критика повинна не накидати авторові свого світогляду чи своєї віри. Мусить бути кожного разу віднайдена власна духова стихія письменника, властива йому гармонія ідеї й форми, — синтеза творчого прямування даного автора. І тільки та критика виконає свої завдання служити українській культурі взагалі і українському письменству й письменникам зокрема, яка стане на цей шлях інтерпретації творчости письменника, підійшовши до розгляду цієї творчости цілком об'єктивно.

Підсумовуючи сказане, приходжу до таких висновків:

1. Критика — великий і конструктивний культурний чинник в історії й розвитку літератури, коли вона в руках досвідчених і фахових та об'єктивних критиків.

2. У такому конструктивному сенсі критика має велике завдання пропаґувати перед світовими міжнародними чинниками великі духові й мистецькі цінності великої української літератури, духової культури, науки в їх найвидатніших зразках, щоб на міжнародному форумі духовість української нації постала в найповнішому вигляді.

3. Критика стає великим злом і деструктивним чинником, коли нею орудують лаїки й непокликані неуки, що, взявшися за перо, скеровують його на оцінку літературної творчости письменника, або різні спекулянти.

4. Критика — неґативне явище і в руках тих критиків, що не ставлять метою своєї праці добро і розвиток українського письменства, а переслідують свої персональні інтереси й оцінюють літературні явища суб'єктивно або зводять з автором персональні рахунки.

5. МУР не повинен бути байдужий до великої ділянки критичної творчости. МУР мусить звернути на неї пильну увагу й керувати нею.

6. Визнаючи в своїх рядах співпрацю і співтворчість усіх літературних стилів, МУР передусім має впорядкувати стосунки між письменниками й критикою в своїх лавах, визначивши методологічні напрямні і тактичні способи взаємин у критичній творчості.

7. Між письменником і критиком у МУРі повинна бути свідомість, що вони співпрацюють, ідуть унogу, плече-у-плече до однієї великої і спільної мети, визначеної декларацією МУРу, як висококваліфікований колектив, перейнятий великою ідеєю української літератури і свідомий, що він має творити національні цінності і спричинитися до піднесення на вищий рівень українського письменства.

8. Літературна критика повинна бути і в самому МУРі, але критика здорова, об'єктивна, толерантна, речова й фахова найвищої кваліфікації.

9. Така критика має бути заснована на взаємному довір'ї, на колеґіяльних стосунках, на зрозумінні одного і на принципі **взаємної допомоги,** а не взаємного поборювання, вона має розвиватися в ім'я кращої літературної продукції і в ім'я вищого мистецького рівня як самої літератури, так і критики.

СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ

ОКСАНА

ПОВІСТЬ

(Фраґмент частини III — весна 1942 р.)

Весніло. З грюкотом ріка пустила кригу.
У полі таяли плати брудного снігу,
Але в лісах, ярах, де соняшне тепло
Палючих променів іще не донесло,
Біліли надми ще, та їх холодний подих
Даремно стримував пробудження природи:
Під сурми соняшні з-поміж засохлих трав,
Як чудо, перший цвіт підсніжки виростав.
За нею зеленню пробились перші трави,
На деревах бруньки, липкі і кучеряві,
Пучнявіли все більш, аж листя верховіть,
Як вибух радости, стріляло у блакить.
Земля, вся спалена дощем заліза й крови,
Переживала чар щорічної онови,
Верталась молодість. Ішли за днями дні,
Аж теплий день настав, коли в височині
Озвався жданий клич: то стадо журавлине
На північ, до озер, трикутним строем лине
І серце в далечінь з собою порива.
Хвилино захвату! Які земні слова
Спроможні висловить усю красу пориву
За вітром навздогін, що тисячструнну гриву
В простори розпустив і грає, і бринить!...
Піднявши голову в осяяну блакить,
Я довго поглядав, як ключ, до виднокругу
Долинувши, зникав. Та враз почув я другу
Стозвучну музику: вгорі, курличучи,
Враз металевих птиць озвалися ключі.
Вони також, весни почувши теплий подув,
Вертались з вирію до півночі і сходу.

Які ж оракули ті птиці в вишині
Несли моїй землі? Чи приязні, чи ні?...

. . . . ,

За кілька днів мені у город наш престольний
Поїхати вдалось. Опущений, бездольний,
Він жалко виглядав. Ті звалища руїн,
Що їх я оглядав ще восени, без змін
Чорніли купами розбитого каміння.
У Лаврі звaленій з роздертого склепіння
Безмовні янголи дивилися з висот,
Як вітер і дощі останки позолот
Здирали з авреоль. — Чому ж на орди хижі
Зі сходу й заходу ви сурм архістратижих
Ще не підіймете, щоб неба архітрав
На землю, так як ваш, обрушений, упав,
Розчавлюючи тих, хто, в гордості жорстокій,
Зневажив ваш святий тисячолітній спокій?

Мені здавалося, що з глибини печер
Устануть постаті рядами довгих черг,
Розгнівані, бліді, й, роздерши з криком шати,
Підіймуть камені, щоб укаменувати
Тресвітле сонце — хай, осліплене, воно
Не бачить унизу, як в тінь і порохно
Розпалася в ганьбі зневажена святиня...
У день той весняний примари і видіння
Бентежили мене, брели за мною вслід
Так, мов би з глибини розтаяних століть
До мене голоси озвались таємничі,
Що кликали: Диви, обдертий з багряниці
Нащадку пізній наш, — ти винуватий теж,
Що ми не донесли до вічних узбереж
Владарних наших снів, закованих у камінь!

Так я по Києві з тривожними думками
Блукав, знаходячи себе у давнині.
Я вийшов над Дніпро. Він буруни мутні
Котив під горами розливом повідневим;
Мов богомільники, під подувом квітневим
Брели отари хмар кудись у далечінь.
На гірці угорі, простягши довгу тінь,
Благословляв хрестом Великий Володимир
Простори Дніпрові і город, що мов вимер,
Мов змієвим вогнем все спалено довкіль.
І враз потужна міць, не знаю сам звідкіль, —
Чи від могуття вод, чи світлости просторів,
Чи з власної душі, що випила з прозорих
Джерел старовини, мене оповила:
— Ти вічний, Києве! З твойого джерела
Води цілющої, живущої майбутнім
Сторіччям вистане, щоб сни твої могутні
Повстали здійснені! Чого ж не бачив ти
У нетрях вікових з твоєї висоти?!
Які ще золоті, червоні, білі орди
Не щербили твоїх високих мурів гордих,
Який іще тебе не шарпав буревій?
Та, мудрістю старий і юністю живий,
Усе ти пережив. Хай знову із соборів
Обдерто куполи твої золотозорі,
Хай безголосий ти, хай по чужій землі
Розігнані сини окрадені твої, —
Та пурпур ран твоїх в твоє велике свято
Тобі ще величі додасть до маєстату!

Так я, схвильований, допізна проблукав
По Києві, хоч мав багато всяких справ,
Розмов і зустрічів із друзями своїми.
Вони, стривожені арештами новими,
Вже віру втратили, щоб праця будь-яка
Можлива ще була.
Зима пройшла важка,
Без їжі і без дров. Щоранку киівляни
Рушали валками у села, — мов цигани,
З мішками на плечах, щоб роздобути там
Картоплі чи муки один хоч кілограм.
Нові господарі, щоб збутися клопоту,
Усім, хто скаржився, казали на роботу
До Райху їхати. Так Київ опустів.
Та голод з холодом були б лиш лиха пів —
Давніше чи ж то раз доводилось так жити?
Та німці завзялись до кореня здушити
Все вільне і живе: розгромлено упрах
Все, що піднятися зуміло в перших днях
Після совєтського погрому і утечі.
Всі мрії, пляни всі, пориви молодечі,
Що парості свої вже випустили, геть
Підрізано.
— Щодня вихлюпують з газет
Свій бруд на нас, — казав обурений Ольшинський.
— І ще, подумайте, на мові українській!
Чи ж не кричали нам недавно: — Кляті пси!
Фашистські найманти!.. Змінилися часи,
І гульк, — тепер уже ми аґенти совєтські!
Де ж глузд, де логіка? Вже навіть і мистецькі
Гуртки закрили нам, — мовляв, тепер на те
Не час — потрібен труд, а інше все — пусте! —
Тут молодий Чорняк став з їдкістю казати:
— Про Коха чули ви? До нього делеґати
Прийшли, прохаючи для кілька шкіл чи книг
Дозволу, ну, а він, пан комісар, на них
Поглянув з-за стола і кинув просто в вічі:
«Мені важливіший один мішок пшениці,
Ніж українська вся культура!»
— Що там їм
Культура! — Рудченко озвався, — в місті всім
Розліплено наказ: Усі жінки бездітні
В німецькі фабрики! Дівчат п'ятнадцятьлітніх
Вивозять силою. Сестру мою взяли,
Дружину Гайченка, Підлужного... Були
Випадки, що жінки калічилися страшно,
Щоб лиш не їхати в «Німеччину прекрасну»
На працю каторжну під бомбами. Хіба
Це не новий ясир?
Чорняк аж скочив: — Ба!
Ясир — то мало ще! Розстріляно Телігу! —
Я був уражений: — Та що, та як? — Мій вигук
Почувши, розповів усе, що знав Чорняк...

. . . . ,

Я добре знав її, ту жінку чарівну,
Її поезію, живу, полум'яну,
Всю сповнену чуття, жіночости, пориву,
Тож був обурений до глибини. Від гніву
Й образи змовкли всі. Озвався знов Чорняк:
— Нам виклик кинуто. Ну, що ж, хай буде й так.
Це значить — боротьба!
Проте ми всі сиділи
Похмуро. — Боротьба? Чи зберемо ж ми сили,
Серед вождівських чвар, розбиття на гурти,
Де гірш від ворога таки свої ж, брати,
З собою гризлися? Нові ті коромоли
Сповняли нас усіх тривогою і болем,

І ми, збентежені нагальністю борні,
Дивились з гіречою на свари запальні,
Інстинктом чуючи, що справа України
Щось більше від засад партійної доктрини,
Що справу вирішить лиш боротьба спільна
Всього народу зрив — не партія одна.

Отак покинув я свій Київ. Почуттями
Розбуркана, душа шукала у нестямі
Себе саму в якімсь шаленім крутежі
Піднесень і зневір, але тупі ножі
Упертих дум моїх, затроєних журбою,
Шпигали заодно свідомість, і спокою
Я віднайти не міг. Казало щось мені:
Ти хочеш утекти й сховати в глушині
Тривогу всю свою. Ти сам себе боїшся!
А все ж мене назад тягнуло в Межилісся
До лісових стежок, до тихих лук і нив,
З якими душу я давно вже споріднив,
І до Оксани. Ах! Коротке те розстання
Ще дужче всі мої зміцнило почування,
І з віддалі мені здавалася вона
Іще принадніша, ще більше чарівна.
Про неї спогади всю душу оп'яняли
Живою радістю і повно наливали
Тепла і ніжности в істоту всю мою.
Так мусів я собі признатись сам: люблю!

Якби не грізний час, не катаклізм воєнний,
Що спокій розбивав і каменем важенним
На мислі налягав, якби не навісна
Непевність на душі, та золота весна
В житті моїм була б одна із найщасливших.
Із квіттям весняним любов моя розцвівшись,
Всю душу сповнила сторадістю мені:
Переживав я дні надхненні, осяйні,
Кохання й ніжности п'ючи грайливий трунок.
Я не забуду дня, як перший поцілунок
Уста нам поєднав.
Клонився вже на спад
Травневий теплий день. Ми вийшли через сад
У поле, на луги і стежкою пільною
Поволі подались до лісу, що стіною
Яснозеленою у далині стояв.
Лагідний вітерець гойдав розлоги трав,
Розквітлих, запашних, напоєних промінням
Розжареного дня. Снувалися з гудінням
Навколо нас рої, мов ошалілих, бджіл.
Кудись плили хмарки. Десь перепіл від піль
Озвався викликом посеред нив пшеничних,
І ожили збіжжя перекликом відкличним,
Стодзвінням голосів жагучих, весняних.
Як двоє янголів, по просторах земних
Ми радісно брели, розсміяні, стокрилі,
І з одуванців пух обтрушували білий,
Сріблистий, теплий пух, легкий, як щастя днів,
Що швидко проминуть. Я кілька роменів
Зірвав і їй подав, щоб заплела в волосся.
Вона, з удаваним кокетством, як здалося
Мені, взяла квітки і вибрала одну,
І, затикаючи, мене спитала: — Ну,
Що ж, кращою тепер здаюся вам? — Як Фльора,
Античної весни богиня яснозора! —
З великомовністю я вмисне відповів,
Дратуючи її. Оксана луки брів
Високо підвела, сказати щось хотіла,
Та пальцем лиш мені лукаво погрозила.
О, як завидував я вітрові тоді,
Що обіймав її і груди молоді
Обтулював тонким серпанком полотняним!
Я в очі глянув їй. Сполохана нежданим
Тим поглядом вона враз рушила: — Ходім!
Дійшли ми до дерев і в лісі негустім
Спинилися. Нас тінь накрила темновіта,
Над нами угорі шуміло верховіття,
Листки сріблилися до сонця, на траві
Лягали пасмуги злотисті, мов живі
Стрибали й гралися по стовбурах і стеблах,
Від піль котилася пахуча хвиля тепла,
А від ліщинника й малинника на нас
З легкою вогкістю холоднява неслась.

Ми заполонені, побравшися за руки,
Стояли в вирі барв і запахів і звуків,
У шумно-запашній і переливній грі,
Що оточала нас. Неждано угорі
Драпіжний крикнув птах. — То яструб! — По [блакиті
Оксана глянула. Чекали піврозкриті,
Здивовані уста, щоб повторився крик.
Тоді устами я до уст її приник:
Вона не рушалась, прижмурила лиш очі.
Я чув, як колос вій чоло мені лоскоче,
Як б'є приспішено їй в скроні кров. Коли
Задихані уста від уст ми відняли,
Враз сміхом вибухли. І довго не могли ми
Знайти хоч кілька слів, щоб висловити ними
Красу захоплення свойого й повноту
Всіх наших почувань, що у хвилину ту
Проймали нам серця...
Вже добре звечоріло,
Коли вертались ми. На заході жовтіло
Ще небо вицвіле, та вже яскравий серп
Молодика блищав над нами. Кілька верб
В пільній самотині застигло непорушно,
Зарошені поля ще квіттям пахли душно,
Та повівало вже чимсь вогким і сирим
З моклавин лугових і, мов легітний дим,
Тумани де-не-де підводилися вгору...
У мелянхолії вечірнього простору,
Обнявшися, ми йшли, шукаючи вгорі
Найпершого вогню дружньої нам зорі.

Ішли за днями дні. Вони усі щасливі
Здавалися мені. В єдиному пориві
Зійшлися всі мої думки і почуття:
Ніколи перед тим я величі буття
З такою силою, з такою глибиною
Не відчував іще. Я почував, як мною
Та сама дужа міць керує, що дає
Розгін усесвітам, що все буття моє
В космічній єдності одним жило диханням,
Що ми — єдиний ритм, один закон кружляння,
В просторах вічности — один вогонь і пал!
В душі моїй звучав піднесений хорал
Одухотворення, я символи незнані
У всьому відкривав, речей багатогранність
І їх таємного значіння повний зміст.
Усе могутніше я почував свій ріст
І неохопности своєї дивну силу:
Ніколи не ширяв мій дух так буйнокрило
В пориві захвату, екстази і горінь.
Я іншим бачив світ. Вся життьова мілінь,
Вся сірина землі для мене позникали,
Світ у гармонії приймав я досконалій,
Живій гармонії реальности й чуття.
До героїчного, потужного життя
Мене тягнуло все. Тоді то зрозумів я
Уперше, на які озорені верхів'я
Мужчину піднести спроможеться любов,
Скорити, зрушити, струснути до основ
І кинути на чин — геройський чи злочинний...

Таке було моє кохання. Хуртовини
На чистих обріях збирались навкруги,
А ми, задивлені в свої поля й луги,
Пили свою любов безжурно, щедро, повно,
Немов жахаючись, щоб нашу гру любовну
Не сполохало що. Тож від всього, що нас
Могло б стривожити, тікали ми ввесь час,
Приймали кожен день як дар коштовний долі,
Сучасности — було для нас обох доволі:
За неї заздрісні, ми й не вели розмов
Про завтрішнє, про дні майбутнього. Любов
Засвіжа ще була, ще надто ідеальна,
Лишень теперішність була для нас реальна,
Тож і, задивлені в її чудний міраж,
Не сміли ми тоді присягами ні раз
Своєї світлої зневажити любови.
Зустрінувшись, як дві істоти повнокрові,
Що їх стихійністю своєю полонив
Один святий вогонь, один святий порив,
Ми, наче тіла два небесні яснозорі,
Єдиний, вічний шлях знайшли в часі й просторі.



ОГЛЯД

Поетичний рік

У Вольтеровому «Кандіді» є така розмова:

«— Скажіть мені, скільки театральних п'єс є тепер у Франції?

— Щось п'ять чи шість тисяч.

— Це багато! А скільки між ними добрих?

— Якихсь п'ятнадцять.

— Це багато!»

Хотілося б цю анекдотку пристосувати до сьогочасної української поезії. Звичайно, вона не йде на тисячі, навіть на сотні видань, проте цих видань все таки досить. Коли між ними відзначимо кілька отих «добрих», це в наших умовах буде теж «багато».

Умови, серед яких розвивалася українська поезія після закінчення (для нас, властиво, ще не закінченої) війни, нормальними назвати ніяк не можна. З цим погодиться кожен без дискусії. Загальна непевність ситуації й завтрішнього дня, здебільшого отарно-касарняні житлові умови, які не давали змоги творчо зосередитися, погоня за їжею й одягом, брак книжок тощо, — все це впливало депримовно на музу поезії. А водночас своєрідне забезпечення щоденного найконечнішого прожитку, хоч і в примітивних обставинах, непотрібність шукати праці і, в наслідок, багато вільного часу наче створювали якісь, не скажемо — оранжерійні, а просто городові умови для виплекування поетичної городини. З цього скористалися похапцем різні початківці і, експлуатуючи однаковою мірою книжковий голод і видавничу коньюнктуру, кинулися творити літературу, тримаючися, видко, чисто фізичного правила, що кожен порожній простір мусить бути чимнебудь заповнений.

Проте, не нарікаймо надто на умови. Вони аж ніяк не можуть правити за виправдання й чимнебудь впливати на критерій оцінки. Для оцінки мистецького твору річ другорядна, що одноногий Сервантес писав свої твори у в'язниці, а Шевченко на засланні в пустині, що хворому Мопассанові виплівав з носа мозок, а Леся Українка не могла підвестися з ліжка. Це все об'єктивно не грає. Література має перед собою **твори**, передусім і тільки твори. Spiritus flat uli vult, і дух переможе всі несприятливі обставини. І навіть ці несприятливі, не раз апокаліптично-смертоносні обставини стають саме стимулом до якогось нового, нечуваного твору, який у нормальних умовах творчости, десь у садку під грушею або в теплій кімнаті за бюрком, був би неможливий. Одне слово, «приймай свій час без заперечень», як писав Влизько.

Більш ненормальними, ніж самі умови творчости, ми б уважали неналадність видавничих справ, вона, з одного боку, давала змогу з'явитися збіркам невеликої, а то й ніякої поетичної вартости (друк збірки коштує сьогодні кілька коробок консервів — а який молодий автор не зречеться їх заради перспективи солодкої слави?), — з другого ж боку лежать іще в рукописах твори поетів висококваліфікованих або бачать світ у виданнях будь-що-будь примітивних.

Зовсім зрозуміло, що на українській поезії, яка з'явилася після припинення воєнних дій, лежить сильна тінь війни. Власне навіть не тінь, а заграва вогню. Нова поезія все щеополум'янена цим відблиском, і тут треба зразу ж сказати, що реакція на воєнні події ще надто безпосередня, не у всіх поетів як слід перетравлена. Багато ще звичайної газетчини, банальних образів, не завершених мистецьки. Світовий катаклізм, що ми його пережили, був таких розмірів, що вся людська мова могла здатися занадто вбогою, щоб передати бачене й відчуте. В одних серце накипало і розривалося вибухом, реаґувало безпосередньо, ще згаряча, других — просто ошелешувало, забирало їм мову, і вони творчо майже замовкали. У третіх — таких найбільше — війна викликала невхильне бажання перекричати її грюкотом і тріскотом слів...

Почнемо наш огляд від поезії молодих. Те, що передусім впадає в ночі при читанні цієї поезії, — це ще надзвичайно малий загально-інтелектуальний багаж її авторів. Усякі теперішні дискусії про стилі й напрями будуть тільки збивати цю молодь з пантелику, бо їй треба передусім підручника поетики й добрих перекладачів клясики. Далі: діяпазон зацікавлення молодих поетів ще надзвичайно вузький. Вони навіть нікого з чужих поетів не наслідують, бо здебільшого їх не знають. Куди краще було в нашій поезії в часи після першої світової війни: урбанізм Верґарна, космізм Вітмена, символізм Метерлінка і Блока — хай у більшости й через другі руки, російські, були течіями актуальними і для нас, їх наслідували, перетворювали, поширювали поетичні обрії нашої поезії, давали відчувати в ній ритм поезії світової. Нічого цього нема в наших сьогочасних молодих поетів, обмежених тематикою, не зацікавлених великими проблемами літератури світової.

Одне слово, перед нами на ввесь ріст постає проблема культури, не тільки суто поетичної, а взагалі. Тільки загальна культура зможе перебороти вузькість і сірість світогляду, стилю, смаку, форми. Правда, ми добре знаємо, що здебільшого не в університетах набиралась свого знання сучасна поетична молодь, проте це не звільнить поета (якщо він хоче заслужити на це ймення) від відповідальности. Як здобути підґрунтя культури — це його особиста справа, але він мусить досягти цього за всяку ціну. Він мусить **битися.** Який геніяльний не був Шіллер, а вже на висоті своїх творчих успіхів майже кинув на півтора року писати і взявся довбати філософію Канта, потрібну йому для розбудови свого світогляду. Звичайно, це тільки зразок, і не до кантіянських пролеґомен мусили б ми відсилати поетичну молодь, радше вже до античної поезії і великих сьогочасної літератури. Впливів боятися не треба, хай вони зіткнуться з самобутністю душі кожного поета: він може впасти, але може й трагічно змагатися, що майже однозначне з перемогою.

Може наше писання виглядає й надто дидактично, а проте, те, що ми сказали, сказати треба було. В нас уже завважено, що гаряча, жадібна пізнати таємниці творчости, наша літературна молодь виходить з літературних дискусій здезорієнтована, без відповіді на багато питань, які її цікавили б і без «рецепту творчости». От ми й даємо старий добрий рецепт Зерова: до джерел!

Дальший наш розгляд обіймає тільки збірки, видані книжкою, і тільки винятково згадуємо й речі, вміщені в журналах.

Серед молодих поетів дві збірки Яра Славутича «Співає колос» і «Гомін віків» здаються нам найдозрілішими. В молодого автора вже є чимале поетикальне знання, він досить вільно оперує віршем, хоч ми не сказали б, щоб його поезія була дуже ориґінальна. Ще скрізь наявна чимала кількість впливів. Його сонетові, улюбленій його формі, бракує індивідуальної інтонації, всі вони надто один до одного подібні звучанням ритму й формальною будовою, і тільки там, де в основу сонету лягло особливе душевне збурення, прориваються нотки чогось власного, індивідуального. Такі — його «Пам'яті дружини, 2», «1943», — позначені схвильованістю, що проривається крізь умовну форму сонетів. У «Гомоні віків», що являє чималий поступ супроти першої збірки, поет пробує створити свій власний поетичний світ, він повертається в глиб віків, в українське праминуле слов'янської доби, пробує архаїзувати мову. Проте тут, хоч би в порівнянні з раннім Бажаном, ще надто вчувається стилізація. Влучним треба назвати підшукування рідких слів (бджолокур, імлава, загара, зілійник тощо), проте годі не підмітити, що подекуди образи в Славутича виходять трохи натягнені (особливо в сонеті, де вирішує для нього рима). Згадаємо хоч би такі, як «гніву батьківська мета (?)», «на лоні хвиль таврійського тепла», «назовні вилив думу, думу пожадану» і т. п. Усе це — ще типова для молодих авторів недосвідченість, з якої, треба сподіватися, він вийде переможцем.

На збірку «За мурами Берліну» Леонида Полтави непереможно налягла ще не скрізь перетравлена актуальність. Автор захотів реаґувати на події і зробив це без належного перспективного відступу. Збірка назагал показує нове обличчя поета, якого досі ми знали більше як лірика з деяким впливом Рильського. Тут, у збірці, звучать нові тони. Помітне в нього досить значне ліричне напруження, проте віршеві бракує ще поглиблення, якась тінь схематичних почуттів налягає на майже всі його речі. До того ж його епітет назагал убогий, не розвиває образу, він якось механічно дочеплений. Деколи тільки він заблисне яскравіше («На **українську** Україну нам повернутись назавжди»). «День Гофмана» має надто мало Гофмана, зате багато Бажана: автор переносить у свій вірш просто цілі вислови притаманно бажанівські. Назагал поет з потенціяльними можливостями, ще далеко не виявленими.

«Близьке й далеке» Юрія Балка — типова збірка початківця, з усіма гріхами, що така перша збірка зви-

чайно несе: розкиданість почуттів, брак зосередження, блукання між стилями, брак власної інтонації, чогось типового балківського. Автор попадає часто в більш чи менш вдало оформлений шабльон, і його вірш звучить часом наївно, декларативно-нещиро. Найцікавіший, мабуть, «доісторичний» цикл — про полювання, зброю, вогонь, проте автор подає все не зіндивідуалізовано, не так, як він сам ті речі сприймав би, а якось по-науковому, об'єктивно. Такі описи-виклади роблять популяризатори-науковці. Брак зіндивідуалізування помітний і на перекладах. В сумі — молодий поет зміг би, можливо, щось сказати при поглибленні своєї духової й інтелектуальної структури.

Михайло Ситник, що під час війни видав збірку віршів «Від серця», виступив оце з новою — «Відлітають птиці». Вона, безперечно, корисно відрізняється від попередньої, на яку лягла тінь просвітянської патріотики й аґітаційности. У новій збірці видно вже деяке згущення слова, суцільність композиційного вислову, а проте, думаємо, йому треба ще багато праці, щоб вирватися з вузького, наче зачарованого кола тем і настроїв. Вірші в нього можуть бути кращі й гірші, та вони ще не пройняті тим ліричним струмом, що був би притаманний тільки авторові і що тяг би читача повертатися до збірки вдруге, втретє...

Тому типові поезії, що він його плекає, — спробі синтезувати сучасність, прямо реаґувати на неї, бракує ідей. Думка не завершується в нього останньою, виключною правдою в мистецькому образі, і він більше описує все ззовні, спостерігає, хоч і перепускає все через ситко свого національного почуття. Поети в суті говорять усе те саме, ті самі правди. Річ у тому, щоб сказати їх так, як їх ще не сказано, по-новому, відкрити загально-знані правди з боку ще не баченого.

Сказане про Ситника могло б однаково добре стосуватися й до Юрія Буряківця з його збіркою «Слово про Україну». Є в ній теплі, щирі вірші, як ось «Сестрі Олі» або «Осінь», але цілості бракує також того відкриття нового, про яке ми згадували щойно. Світ його поезії — не його власний, виключний, тільки йому притаманний. Таких речей, як він пише, багато в усіх збірках усіх часів. Проте потенціяльні можливості він має, як і Ситник, слід би тільки йому більше дбати за форму. Вірш у нього якийсь важкий, рапавий, він, наприклад, залюбки користається шестистопним ямбом без цезури, чим часто зовсім зриває звучання вірша. До того ж образи його не раз химерні й нелогічні: «громом вдарить мла», «полине весна без всіляких(?) звитяг», «пальці з чобіт на поверхню (чого?) вилазять» тощо.

У «Моїх днях» Бориса Олександрова — типова віршована інтеліґентщина. Трапляються гарні, зручні, навіть поетичні строфи, тільки ж більшість ліричних віршів має якийсь солодкавий, романсовий посмак, не почувається, щоб поезія автора випливала з життєвої конечности, все — більше загравання, плавання поверху. Національним мотивам бракує сили вислову. Трапляються зовсім добрі назверх вірші, проте не вражають, не зрушують, затримуються десь перед нашою свідомістю, слова поета не викрешують іскор. Взагалі автор — більше тип літератора, ніж поета.

Інтимніший, хоч і вужчий світ показує в своєму «Весняному гомоні» Володимир Скорупський. Йому вдається не раз створити суто поетичні образи, хоч здебільшого вони в стилі Антонича. Автор залюблений у дрібних, мініятюрних формах, а такі форми з самої природи своєї вимагають бездоганної цизеляції, досконалости, яка не завжди ще авторові дається.

У збірках таких, як «Навіки твій» Петра Кізка і (пародійна?) «Стигла кров» Ждана Криці ще надто відчувається початківство, щоб над ними спинятися зокрема. Не те, щоб, наприклад, Кізкові бракувало поетичного почуття, — ні, воно в нього є, проте між тим почуттям і формою вислову ще занадто велика віддаль. Зовсім поза літературою «Дума про наців» Славка Заліщицького.

Іван Манило спеціялізується на байках. «Колючий сміх» є така його збірка байок, тільки ж це байки не для дітей, а для дорослих, ніби з філософічною основою. Але прочитаєте збірку Манила й спитаєте себе: чи то все таке мудре, що ми не розуміємо, чого хоче свиня від коня, а кінь від свині, чи просто авторові забракло концепту довести свої байки до логічного завершення? Велика більшість цих байок, мало не всі, — злободенні, але без вістря. В основі байки завжди мусить лежати якась чітка ідея: ця ідея може, навіть повинна бути подана замасковано, і тоді тим краще розкрита мораль, тим яскравіша. Цих саме ідей у Манила нема, а коли є, то вони здрібнілі й банальні. І це тоді, коли автор все ж має деякі формальні засоби для байки, вміє подеколи попасти в її тон. Уже кращими, бо бодай позначеними дотепом здаються нам Манилові афоризми з циклу «Постріли з пера», на зразок:

Л. Лиман — не гомінкий,
Бо в поезії — мілкий.

Таким авторам, як Манило, бракує одного: доброго сатиричного журналу, де б він міг виробляти своє перо, сьогодні ще не надто гостре.

Перейдімо тепер до поетів, що вже мають у нашій поезії своє ім'я.

Олесь Бабій у своїй збірці поем «Жнива» зазнав повної поразки. Нищівну критику на цю збірку дав у попередньому збірнику (2) «МУР» Ігор Костецький. Вона в основному має багато правильних поглядів, хоч нам важко погодитися з тоном, яким автор листа-критики говорить до поета: критик зробив з нього мишу і грається з ним, як кіт, ще й до того іронізує. Все те, що він сказав, можна було сказати по-дружньому, спокійно.

У чому ж поразка Бабія? В тому, що автор пішов шляхом найменшого опору, що, думаючи дати книжку для якнайширшого кола читачів, отже, популярну, зійшов на смак малорозвиненого читача. Тим часом, дати річ, для всіх приступну, а водночас мистецьку — найважча проблема, що її знає мистецтво. Тоді автор наперед виключає всі недоговорення, «ребуси», штудерні образи, — ні, він, власне, їх не виключає, а просто додумує, розвиває до логічного кінця кожну думку, кожен образ, просто робить за читача ту роботу, яку він, якби читач мав більший інтелектуальний досвід, зробив би сам. До того ж, коли поет поставить перед собою проблему нічим не поступатися з суто мистецького погляду і буде битися за стиль, його твір вимагатиме від нього віддати всього себе.

Цього змагання, боротьби за вислів, за форму у Бабія майже не чути, він іде шляхом повної інерції, шляхом утертих образів і фраз, він не змагається. На його слові не почувається твердої, безжалісної руки творця, коваля слова, що виконує, товче його так довго, аж поки те слово стане спроможне висловити те, що він хоче. Коли ж не висловить, саме намагання оформити, змусити слово виразити бажане — вже буде мистецьким елементом твору, бо в самому змаганні чутимемо творче хотіння. Траґічне в цій збірці Бабія саме те, що в ній якраз нема нічого траґічного: буває, що поет заломлюється, почуває неспроможність висловити те, що хоче, форма йому «не дається» — і він через те страждає. Нічого цього в Бабія не почуваємо.

У двадцятих роках Бабій разом з В. Бобинським та Р. Купчинським належав до чільних представників західньоукраїнської поезії. Його збірка «Перехрестя», хоч і нерівна добором, мала речі немалої сили, що переростали рамки поезії суто галицької і ставали надбанням загально українським.

Своєї творчої лінії автор проте не витримав. Уже видана ще перед війною збірка «Пожнив'я» показувала всі загрозливі моменти, що яскраво виринули в збірці останній, до якої автор поставився зовсім малокритично. У всьому цьому фатальне для автора те, що знаємо його і як доброго критика, знавця чужих літератур, отже, казати, що він пішов шляхом більшости галицьких поетів, які, почавши яскраво, швидко розгублювалися й розмінювалися на дрібниці через брак власне літературної культури, — годі. Отже виринає питання: де поетів критерій?

Леонид Мосендз належить до відомих і визначних поетів, його збірка «Зодіяк» — чимале надбання нової української поезії. Проте нова поема «Канітферштан» показує деяку кризу авторової творчости, і духову і формальну. Поема — твір, де автор виявляє свою філософію життєвої змучености, безвиглядности. Твір, що мав бути ніби висловом нової сковородинської філософії, можливо, пристосований автором до нашого еміґраційного блукання по чужині, кінчиться якось безперспективно, неконструктивно:

А нині! Залишилося так трошки
З земних скарбів, утіхи та краси!
Могила та труни чотири дошки...
Одійдеш в землю, бо земля єси'...

Є в цьому багато з сентиментальности, типово-української обмежености й засклеплености. Герой Мосендза не почуває себе громадянином всесвіту і не збагачує світом своєї свідомости, а просто тікає від нього, щоб заховатися у власному виміряному світі на рідній землі. Автор хотів дати в своїй поемі кінцеву мораль, але вона вийшла дрібна і, правду сказати, трохи провінційна.

Формально — вірш Мосендза не скрізь досконалий (наголоси!). Це помітно не тільки на цій поемі, а й на поемі «Леґенди», друкованій у «Звені», де поет надто вільно трактує форму октави, не дотримуючися основних її правил. Почувається деяка творча неспромож-

ність угинати слово в потребу форми, не чути ще майстра, якого будь-що-будь заповідав «Зодіяк».

Характеристична риса, що нашій поезії починає вже не вистачати дрібного, малокаліберного вірша чи поеми. Читач вимагає творів великих, які схоплювали б добу всебічно, широко, не тільки мимолітним поглядом імпре- чи експресіоніста чи синтетичним світом думок-ідей конструктивіста або неоклясика. І доба, і разом з нею читач вимагають широких полотен, і сьогочасний поет не може цього не відчути. Можливо, ми стоїмо на порозі нової епіки чи ліроепіки.

Власне, в пляні цієї останньої задумана поема Юрія Клена «Попіл імперій», з якої досі, коли пишемо ці рядки, маємо видрукуваний великий кусок першої частини і, по журналах, уривки з двох дальших. У тому, що поет дав досі, важко ще схопити основний стрижень твору, твір не має ще якоїсь сюжетної лінії, сюжетом є самий «клімат» доби, поодинокі образи, що, мов кадри на кіноплівці, чергуються один з одним. Сказати правду, великий поетичний твір без сильної сюжетної лінії — важкий для сприймання, читач розгублюється в поодиноких частинах твору і не завжди спроможний схопити єдність цілости, її основну ідею.

З цього погляду новий твір Клена здається нам не таким суцільним, як його попередня поема «Прокляті роки», міцно скута формою, яка не дозволяла ніяких вільностей; до того ж це був твір, увесь пройнятий сильним душевним збудженням, викликаним болем і образою, а це водночас із тлом — Києвом — давало тому творові суцільний «клімат». «Попіл імперій» здається нам імпресіоністичнішим, образи поеми нанизані наче механічніше.

До того ж автор свідомо не дотримується однієї форми вірша і міняє ритм відповідно до потреби дати партії твору ліричні, динамічні, політично-сатиричні тощо. Чи це автор так «переборює неоклясику» (за відомим висловом Є. Маланюка, що сам на вершку своєї дозрілої творчости іде простісінькою дорогою і цілком логічно до власної неоклясики)? Цього ми не сказали б. Свідомо Юрій Клен напевне нічого не «переборює», для цього він поет надто органічний і надто досвідчений, і це пізнаєш по кожній строфі його поеми.

Поет з таким великим досвідом, як Клен, може зовсім вільно дати себе вести своєму поетичному інстинктові, що серед «прудкого потоку химер, мінливих настроїв, уявлень» знаходить свою, поетову, власну дорогу. Як такий новий твір Клена обіцяє справді дати епопею нашого часу, доби катастроф і апокаліптичних зворушень, розкрити нам суттєве-духову субстанцію недавньої доби хаосу й показати той «правдивий світ», що, незримий для ока, покажеться колись таким, який він є в дійсності. Перед лицем цього великого задуму дрібні нерівності, неоднакова сила вислову в різних партіях поеми відходить на другий плян. Вони, власне, — вияв поетової вільности, загравання з формою на шляху її шукань і виковування. В кожному випадку нова поема Клена — це твір, якого ми мали право від нього ждати, бо кому ж, як не дозрілим майстрам, свідомим своїх спроможностей, пориватися до таких великих полотен і проблем?

Невеличка посмертна збірка О. Ольжича «Підзамчя» (надруковано чомусь «Підзамча») подає те, що залишилося невиданим по авторові «Ріні» й «Веж». Є ще, певне, якась кількість речей, що лишилася поза збіркою, але вони, очевидно, були видавцям у момент видання збірки неприступні. Сама збірка видана досить скромно, і перед нами стоїть завдання опублікувати повне видання творів О. Ольжича, цього одного з найчільніших представників нової української поезії.

Невеличка збірка обіймає всього 21 поезію. Добором поезій вона найменш суцільна з усіх його збірок, і треба припускати, що поет, коли б жив, видав би її в зовсім іншому складі. Проте перед нами збірка, як вона є, і тільки за нею доводиться нам давати оцінку.

Колись Д. Донцов написав про Ольжича, що в нього нема нічого з комплексу попередніх діб рабства, що він увесь «пан». Це правда. Його світогляд оформлений, світ він приймає таким, як той є, і приймає закон боротьби. Є в цьому ясність і простота справжнього воїна, для якого все зрозуміле і безсумнівне: те, що є, — піти і взяти, що не дається — здобути. В Ольжичеві наче встала якась антична постать юнака, яка, побачивши наш світ, без здивування і сумнівів іде просто його перебудувати. Ця антична постава, наче Горацієве «В хвилини радости зумій себе стримати, в годину розпачу заховуй супокій» — найхарактеристичніша риса його творчости.

Вона, його творчість, виростає безпосередньо з міту, його богів і героїв. «Час героїв величний надходить, і тривожніший все я, ждучи...» — писав він колись, і цей героїзм для нього один із складників буття на землі. Міт, події, піднесені до великого, божественно-героїчного, хоче він бачити і в сьогочасному, в цьому пляні бачив він і революційну боротьбу та спробував її так оформити — хай не скрізь удатно, але який нинішній поет не впав би перед цим завданням?

Чіткий і зв'язкий у вислові, з максимальною ощадністю слова, Ольжич, на перший погляд, близький до неоклясиків. Одне ім'я хотілося б назвати, — Филиповича, передусім його вірш: «Візьмеш у руки сонного насіння і не впізнаєш власної руки». Майже ввесь Ольжич, мов у призмі, в цьому вірші. Проте, не зважаючи на ті чи ті впливи неоклясицизму, ледве чи можна було б його творчість допасувати до цього стилю. Він його розвиває далі, і то наче не вперед, а назад, до антики. Беручи чисто оптично, його творчість залишає враження чогось білого, наче старовинний мармур, строго виміряний і обточений рукою досвідченого різьбяра.

Остання збірка поетова подає цікаву антитезу світу спокійного, майже ідилії, і світу бою, змагання. Може осередкова строфа збірки — це рядки:

Ні! Не білені стіни оці і затишне подвір'я.
Уночі висихають уста від розкритого неба.
Тіло рівно горить. І страшна, ще не збагнена правда
Розриває на ложі важкі і задихані груди.

Правда, якої треба дійти «крізь гаряче пополудневе сонце» і «клубовиння червоного пилу», — вона — елемент національного міту, вона вічна. І тут саме Ольжич великий, слово перестає бути голим словом, стає символом, що виростає зі слова, як розгалужене дерево з кореня. Але всього цього ще мало: ця правда — не тільки наша національна правда, а загальнолюдська (як і Шевченкова), один з Божих законів, що кермують світом. Тут Ольжич прямий і безжалісний:

О, очі, мої гарячі,
Уста мої сірі, спраглі,
Що бачите тільки Сонце,
Щоб тільки кричати Правду!

На грудях зводите руки,
Бороните душу вашу —
Не ждіте ніхто милосердя —
Я камінь з Божої пращі.

Це тільки мітичні Патрокли й Гектори вмирають величню, кінець героїв сьогоднішніх прозаїчніший — десь у підвалі німецького Ґестапо...

Посмертна збірка другої жертви німецької окупації, Олени Теліги, не менш сильна й яскрава. Доводиться тільки пожалкувати, що ця збірка така маленька, що в неї не ввійшли всі відомі речі поетки, бож збірка ця — перша взагалі книжка О. Теліги.

Як і Ольжич, вона сприймає світ з погляду героїчного, але по-своєму, по-жіночому. Це те, що в неї найцінніше, найоригінальніше; там, де тільки вона хоче стати в позу чоловіка, чуття часто зраджує її, і кілька її «сильних» вигуків звучить таки фальшиво. Вона, передусім, жінка, і вона має повну свідомість того, що саме жіноча ніжність і ласкавість — її переможна зброя в тому одвічному бою, що його ведуть жінка й чоловік. Її еротизм легкий і прихований, але скрізь наявний, і він теж стає елементом життєвої боротьби.

Один з найкращих її віршів і взагалі один з найкращих у сучасній українській (а може й не тільки українській) поезії, «Вечірня пісня», дуже характеристичний з цього погляду: хай прийде чоловік і складе в її долоні ненависть свою й гнів, а вона їх утишить, — елемент чисто жіночий. Коли ж озветься сурма — вона виведе його сама — елемент чоловічий. Тоді не треба буде плачу, вона буде плакати пізніш — знов жіноче. Але на прощання вона дарує йому цілунок, щоб він мав для крику й для мовчання уста, рішучі, як вистріл, тверді, як лезо меча, — знов елемент чоловічий. Обидва ці елементи чергуються раз-у-раз, даючи в наслідку твір великої суґестивної сили, як мало який у нашій поезії. Справді щось від Лесі Українки є в поезії О. Теліги, але своє, оригінальне.

Вона розуміла, сприймала свою добу, вміла дивитися вперед, бачити те, що здорове, через увесь тиск сліпої сили й матерії:

Залізну силу, що не має меж,
Дихання Боже в сльози перетопить
І скрутить бич безжалісних пожеж
З маленьких іскор, втоптаних у попіл.

Найвартніше скрізь в її поезії звучать нотки щирі, людські, і вони прориваються крізь увесь наліт — зрештою досить рідкої — пози. Тон її поезії м'який, теплий, ніжний, і саме тут, у сутичці з жорстокою дійсністю, у великих конфліктах, коли її творчість звучить трагічно, вона особливо оригінальна, неповторна. «Гаряча смерть, не зимне умирання», якої вона просила, знайшла її, як

і Ольжича, десь у ґестапівському підвалі, але самої «гарячої» смерти було б ще мало: все її життя було палке, гаряче, надхненне, як життя сьогочасної української жінки, що хоче в боротьбі стати поруч чоловіка.

Об'ємистий «Золотий бумеранґ» Івана Багряного дає переріз усієї його поетичної творчости від найраніших його поетичних спроб. Загальне враження? Хаос. Шукання. Рух. Так, наче поет опинився в колі всіх сил Кратосу й Біосу, і вони завихрили ним у якомусь дикому земному й космічному вихрі.

Давніші речі розхристані з безшабашністю справжнього степовика, що жене наосліп конем по безкраї. Водночас — усесторонність, поет не боїться ніяких образів, висловів, в іронії й сатирі доходить до грубости стилю, зумисне зриває стиль, щоб отак наче протиставити себе дисципліні неоклясичної школи. Одне слово, типова поезія експресіоніста, навіть не романтика, бо романтика все таки якийсь стиль, якась унутрішня дисципліна. Але цей експресіонізм поетові цілком органічний, в яку б позу поет не ставав, — поета-лірика, оратора-аґітатора, судді-моралiста своєї доби; і ця органічність, не зважаючи на всі зриви, б'є, пульсує з кожного твору Багряного. І виринає таке загальне враження: поет має що сказати, але стихія жене його й кидає ним, і він не знаходить ще точки опору, не знаходить **форми**, чогось окресленого, оконечного, завершеного і в круговороті доби, суперечностей, сутичок б'ється, кидається на всі боки.

Але так народжується все велике, кожна констеляція сузір'їв з їх математично-точним рухом і визначеними шляхами. В циклі поем, що обіймає «Вандею», «Баляду про серце», «З камери смертників», «Матері», «Тінь» рух починає виходити на свій шлях, в кружінні починаємо спостерігати напрям, циклічність кіл та еліпс. Попереду, як сонце, стає «Гуляй-Поле». Сказати правду, — і думаємо, з цим погодиться велика більшість критиків — «Гуляй-Поле» саме одне варте стільки, коли не більше, як усі інші поеми збірки. Твір колосальний своєю напругою, ваговитістю змісту — так, начебто всі катаклізми, що пройшли над нашою землею, сталися тільки на те, щоб дати стимул і сюжет для такого твору, як оцей Багряного.

І хоч як це здаватиметься парадоксально щодо Багряного, ми не завагаємося назвати «Гуляй-Поле» твором просто клясичним. Бо за клясичне вважаємо не тільки якість канонічні, строгі форми, а передусім: єдність, цілісність, сувору будову, чітку провідну лінію, синтезу, лад. Усе це знайдемо і в поемі Багряного, міцно збудованій, суцільній, пройнятій одним сильним чуттям.

Твір цей такий, що ледве чи колинебудь поет осягне подібного другого. На це треба б такого самого збурення, що його дали переживання під час останньої війни, абож якогось великого національного піднесення, що заразило б поета своєю новою динамікою. Багряний реаґує зразу, згаряча, і в цьому його сила. Отак «Гуляй-Поле» — це його особлива творча перемога, в цій поемі він перегукується прямо з Шевченковими політичними поемами, є в ньому щось від Шевченкового патосу і образи. А сказати: Шевченко — це багато, дуже багато, навіть коли сказати це тільки для порівняння. І можливо, що тільки поетові такої структури, як Багряний, дано було досягти того патосу і безпосередности, що їх він дав у своїй поемі.

«Душа і доля» Михайла Ореста... Коли при першій його збірці — «Луни літ» — ще можна було вагатися, чи зачисляти автора до пляну неоклясиків, друга його збірка розбиває всі сумніви. Це не тільки неоклясика, а й її переріст, переквіт. Це далеко не значить, що поет засвоює собі якісь елементи неоклясичної школи механічно. Ні, все в світі в нього найприродніше й найорганічніше вкладається в такий стиль поезії. Але одна характеристична риса впадає в очі, риса, якої годі не відзначити: при всій витриманості стилю і його засобів, при всій суворій дисципліні форми, — наявний деякий розлад, щоб не сказати розклад, почуття.

Поет з самої своєї внутрішньої структури мусить боротися зі своїм власним стилем, своєю формою: вона вимагає гармонії, а світ навколо поета не гармонійний, повний суперечностей. Як формами ладу висловити безлад? Орест шукає вигадливих ритмічних форм і навіть вдається до вільного вірша, щоб тільки віддати адекватною формою зрушеність своїх почувань, а все таки він, поет, найвищий тоді, коли вертається до себе самого, навіть тоді, коли робить це, заперечуючи світ, той світ, що аж викликає в нього жаль: навіщо йому, поетові, було родитися людиною. Він стоїть із жахом перед тим, що він пережив, і тим, що ще гряде; все воно не вміщується в його концепції життя як великої рівноваги матеріяльних і духових сил, і він страждає від брутальности, безжалісности світу.

Та рівновага завжди умовна, і ми знаємо, що біль з приводу цього — вічний. Тільки одні його сприймають пасивно і страждають, а другі не хочуть сприймати й намагаються пливти проти хвилі, не датися. Орест застряг десь посередині: боротися? Світ, можливо, з його погляду, цього не вартий, він надто злий. Здатися — поет теж не хоче, дарма що вже пливе з хвилею. Він ще б'ється, і цей внутрішній конфлікт і зумовлює основне в його поезії, поезії, що належить до найкращого, що дала досі наша найновіша поетична творчість.

Творчість Василя Барки викликала багато суперечань, захоплення, заперечень. Автор став, як то кажуть, en vogue, ' актуальний, і коли б він жив денебудь у Франції чи Англії, його видавець випускав би вже напевне третій чи п'ятий наклад його книжки... Але в нашому літературному світі це так швидко не йде. Добре бодай, що почалася дискусія навколо якогось твору чи стилю, дискусія, що може зацікавити поезією і не одного з'їдача хліба. Що ж об'єктивно становить собою Барчина збірка «Апостоли»?

Поет ступив на той шлях, що ним колись більш-менш починав і не докінчив покійний П. Тичина. Це безпосереднє шукання коренів поезії в усній словесності. Барка має свідомість того, що матеріялом поезії — більше, ніж усі ідеї, образи, символи, — є сама мова, слово з його спроможністю трансформувати образи й уявлення, слово з йому притаманною магією.

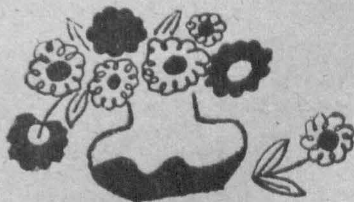
Цю свідомість має в однаковій мірі і О. Стефанович, коли він архаїзує мову, заряджуючи її метафізичним струмом Євангелії, був на подібному шляху й М. Драй-Хмара, що вигортав із забуття та оновлював старі запахущі слова.

Барка схиляється до джерела поезії народної, шукає первісности, прапервісности слова, його ще «дитячого» стану. Звідси його голубливі форми, «одитинювання» вислову. Успіх буває в нього різний: часом поет виходить переможно, іншим разом дає тільки стилізацію, ще й з якимсь солодкавим посмаком. Взагалі перед Баркою стоїть на ввесь зріст проблема **стилю:** вийде з нього Ю. Нарбут чи тільки А. Ждаха? Обидва однаково українські, тільки що перший — справжній стиліст, другий — стилізатор, орнаменталіст.

Збірка дає речі далеко не одного рівня. Слід передусім пожалкувати, що до неї не ввійшла поема, друкована свого часу у львівських «Наших днях», — «Вітчизна», річ, здається нам, сильніша за будь-яку з тих, що в збірці. Поет не скрізь ясний і чіткий у вислові, проте не будемо тут надто суворі, бо, власне, «чиста» поезія з цього погляду буває мало прозора. Тій «чистій» поезії притаманні теж і наявні в автора містика та тон молитовности. Абат Анрі Бремон (член французької Академії), один з тих, хто найвлучніше визначив суть «чистої» поезії, доводив зв'язок поезії з молитвою і містичну «незрозумілість» поезії вважає за конечний елемент саме поезії «чистої». Барка в цьому напрямі дає, без сумніву, не одне нове й оригінальне і при всій нерівності своєї поезії, серед якої є речі і сильні і явно блідi, вміє всьому надати власної, індивідуальної інтонації, — найцінніше, що може дати поет у своїй творчості.

Бо не ідеї, які б вони високі не були, а власний голос, інтонація, — ота «мелодія раптова» Лесі Українки, — це те, що лишається для майбутнього, що триває в свідомості кожночасового читача. Барка сягнув рукою в потік життя і виніс жменю піску, серед якого є й золоті піщинки. Але це золото ще не прочищене, з намулом.

С. Г.



З мистецьких дрібниць

Існує багато професій, потребу яких маси людей все своє життя часто не відчувають, а може навіть не визнають. Це залежить від культурного рівня життя, на який суспільство їх підготувало. Самі вони не можуть цього здобути.

Цей рівень культурно-зорганізовані народи впроваджують у психіку одиниць уже від початкового ступеня навчання. Ми знаємо. що найвідсталіший селянин знає про існування й відчуває життьову потребу таких професій, як суддя, поліцай, адвокат, учитель, коваль, мірничий, лікар тощо. Але він не має уявлення, а тим більше не відчуває потреби (так йому щиро здається!) в існуванні якихось там поетів, композиторів, астрономів, дослідників кінетичної енерґії, мистців, філософів... Праця цих людей стоїть занадто далеко від йоого життя, надто мало він про ту працю знає.

У школі про це в нас не говорили, в пресі також були важливіші завдання! А вже в товариському житті такими «дурницями» не варто цікавитися. І — як наслідок цього — народ з великою культурною минувшиною має повно «геніяльних» політиків (цю ділянку всі вважають за приступну для всіх!), повно всезнайок-півінтеліґентів — незарадних одиниць у щоденному житті — у кожній ділянці культури. Недавно ми мали нагоду бачити квадратовий килим з рослинним реалістичним орнаментом, повішений у церкві за престолом (публічне місце!) так, що рослини «ростуть» догори ногами. Нащо собі завдавати труду й думати — вистачить — за вимогами фізики — м'язів, молотка і кількох цв'яхів!

Роздумуючи над великою ділянкою української пластичної культури в минулому — під тим тільки кутом і тільки через порівняння — приходимо до конечности піднести традицію, не поривати зв'язку з нею.

У дрібних речах щоденного життя хочемо шукати потіхи, щоб витримати на цьому становищі, а не тільки на прикладах з великих урочистостей, на яких ми дуже радо протягом години чи двох робимося культурними й Бог знає якими людьми, а після того повертаємося знов до солодких форм духового лінивства при одночасному бажанні й спритному вмінні якнайкраще «напампашкувати» свої фізіологічні потреби.

На цій нашій скитальщині вже чверть сторіччя маємо змогу бачити прекрасні прикмети українського народу: жити серед інших народів як рівний з рівними і не давати себе зіпхнути самозваним «вибранцям вищих народів» до ролі колоніяльної маси.

Але придивіться: який великий дисонанс між унутрішньою, атавістичною жадобою боротися за своє життя й культурне місце та який часом примітизм технічного вміння.

Яких тільки «слів на дорогу» ми не зустрічали, виражених назовні примітивною формою (Відколи ці рядки написані, оформлення «Слів на дорогу» покращало. Прим. Ред.). Бачили навіть прекрасний український орнамент, що оточує німецькі двоспадні черепичні дахи. Ми боремося залюбки проти всякої ворожої сили, але радше, свідомо чи підсвідомо, приймаємо в себе духове сміття ворожої сторони. Ми дуже легко приймаємо чужу культуру!

Навіть серед таких видавничих дрібниць, як українські листівки, що встигли з'явитися дотепер на еміґрації, бачимо багато цікавих речей. Не маємо наміру переглядати всіх можливих і неможливих «українських» досягнень у цій ділянці. Натомість над кількома прикладами дійсно українського досягнення затриматися слід. Хотілося б нам особливо затриматися над кількома листівками, авторка яких — Галина Мазепа.

Малярські праці цієї артистки відомі нам уже віддавна. Артистка різними шляхами здобуває собі свій мистецький світогляд. Багато, так би сказати, мистецьких рецептів випробувала вона тільки для того, щоб знайти найкращу форму для свого внутрішнього українсько-мистецького світогляду. Такі праці, як портрет проф. Горбачевського, виконаний артисткою для Українського Наукового Інституту в Варшаві, давали багато цікавого матеріялу для слідкування за її малярською працею (здається, під час варшавського повстання цей портрет загинув разом з працями інших українських мистців).

Різдвяні листівки Галини Мазепи, які з'явилися друком у грудні 1945 р., дають дуже цікавий матеріял для спостережень. Нам хотілося б окреслити його прислів'ям: «Усі шляхи провадять до... Києва». Видно на цих дрібних працях артистки, як усі культурно-мистецькі здобутки з пройденого дотепер шляху починають спрямовуватися до української синтези, до тієї композиційної замкнености, простоти-площинности, яку найкраще можна доглянути в минулому українського декоративного малярства.

Скільки доводилося нам за минулі двадцять п'ять років оглядати різних малярських творів, які з тих чи тих причин мали бути візантійсько-українськими! Були там видовжені механічно під візантійський характер людські фіґури. Були під ногами тих фіґур українські килими з візантійською перспективою на взір Нерушимої Стіни галицького іконопису XVI—XVII ст. чи врешті на взір малярських праць Холодного чи М. Бойчука. Були контуровані згортки одягу, були всі зовнішні ознаки візантинізму, але без найважливішого: не було духу, не було суті.

Обговорювані тут праці не мають у собі нічого візантійсько-зовнішнього, але духом своїм, композицією — є на шляху до найкраще схопленої традиції українського візантинізму — до великої української минувшини — до темпери. Суть у тому, щоб у мистецтві йти до великої внутрішньої мети, бодай підсвідомо, але до основ, а не до поверхових, зовнішніх ознак.

Деякі листівки Галини Мазепи, як «Різдво», скомпоновані дуже цікаво. В «Колядниках» вдерлися деякі перерізані елементи недругорядного типу, — але на всіх картках, які маємо, змагання за декоративну площину очевидне, а в «Різдві» вона знайдена дуже добре.

При цій нагоді пригадується дуже поширений прогріх багатьох українських мистців — легковаження зовнішніх декоративних форм, які не згідні з усім українським і національним і мистецьким світоглядом. Маємо на думці часте вживання п'яти- чи шестикінцевої зірки. А власне зірка, як елемент чисто уявний, дає необмежені можливості знаходити нові чи інші декоративні форми.

Повертаючися до змагань за суть української мистецької традиції, яку українські мистці-пластики стараються не перервати так довго, як довго живе нація, стверджуємо: завше ці змагання йдуть за глибоку неперерванність духового зв'язку з минулим. Це очевидно. Видається нам слушним такий шлях навіть тоді, коли в наслідку не буде видно тієї великої традиції в зовнішніх легкосприйманих формах. Але так само не менше слушним і тоді, коли по дорозі до цієї великої мети постануть більші чи менші твори, які органічно будуть споріднені з минулим, а на майбутнє стануть здоровим завдатком для продовжувачів праці.

ПЕТРО МЕГИК



ВАДИМ ЛЕСИЧ

З „КНИГИ ТРИВАНЬ“

*
*   *

НЕ ШЕПОЧЕ ШИПШИНОЮ ВЕЧІР
НЕ ВИРОЩУЄ — КВІТІВ ЗЛА,
ПРОСУВАЄТЬСЯ В РИЗАХ ЧЕРНЕЧИХ,
ПАДА ТІННЮ НА ПЕРЕЛАЗ,
ДЕ ЗАВИСЛО МОВЧАННЯ У КЛЕНАХ,
В ПОЧОРНІЛИХ ТРЕМКИХ ЛИСТКАХ,
І ДЕ МІСЯЦЯ ПРИВИД ЗЕЛЕНИЙ
ТАНЕ ВОСКОМ В БЛІДИХ РУКАХ.

НЕ ШЕПОЧЕ ШИПШИНОЮ ВЕЧІР
І НЕ ЗРІЄ — КВІТ ПАПОРОТІ.
ПО ЗВИЧАЙНИХ І ЗДІЙСНЕНИХ РЕЧАХ
СПЛИВ МІСЯЦЬ — І ЗАТРЕМТІВ.
І ЗГАДАЛИСЬ ІДИЛІЙ ПАСТУШИХ
НЕВГОМОННІСТЬ І ПЕРЕЛИВ,
КОЛИ МІСЯЦЬ В СКОЛИХАНИХ ДУШАХ
СРІБНИМ ЛЕБЕДЕМ ПЕРЕПЛИВ.

*
*   *

ДАРЕМНА ГІРКОТА ЧЕКАННЯ СІРІЄ ЦВІЛЛЮ.
КУРЛИЧУТЬ В ТИШІ ПРОМИНАННЯ — ЛЕБЕДІ БІЛІ.

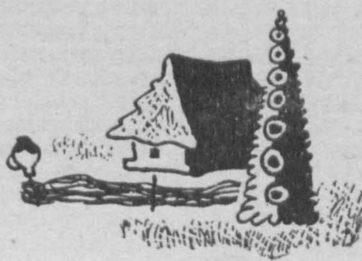
ПЛИВУТЬ ПІД НЕБОМ НЕПОРУШНИМ В ЗАТОНИ ТІНЕЙ
ХВИЛИНИ ДОВГІ І БЕЗЗВУЧНІ, МОВ ПАВУТИННЯ.

ЗНЕЧЕВ'Я РІВНИЙ СПЛАВ, РОЗТЯВШИ БЛИСКІТТЮ ВІСТРЯ,
СПУРХНЕ З ЛЕЛІТНИХ УСТ ТРЕМТЯЧЕ СЛІВ БЛАГОВІСТЯ.

І КІЛЬЧИТЬСЯ В НІМІМ ТРИВАННІ ХВИЛИН НАВИСЛИХ
ВАЖКЕ, БРИЛАСТЕ, НАЧЕ КАМІНЬ, — ПОСІВ'Я МИСЛЕЙ.

І ОБРАЗИ ДЗВІНКОЇ СТРІЧІ, СТРУНКИХ МЕРЕЖАНЬ, —
ШУКАЮТЬ ПРОРОСНІВ У ВІЧНІСТЬ В ПРОЗОРИХ ВЕЖАХ.

РОСТУТЬ, ВИСТРУНЧУЮТЬСЯ ВЕЖІ В ДАЛЕКІ МАНДРИ,
А СЛОВО — ВТІЛЕННЯ ЗАВЕРШЕНЬ ...ОСТАНЕ З НАМИ.



ЛИСТИ ЧЛЕНІВ МУРу

Моя відповідь на відкритий лист до мене Уласа Самчука

Вельмишановний Пане Голово!

Я прочитав Ваш лист до мене і признаюся Вам, що він не з одного погляду здивував, а то й немило вразив мене. Передусім неясний мені його властивий характер. Яка суть Вашого листа до мене? Не розбираюся в тому, чи це полеміка зі мною, чи тільки вислів Ваших думок у зв'язку з моїми статтями в ділянці літературної критики. Чи може це своєрідна перестерога для мене як критика щодо основного напряму моїх праць як такого? На початку Вашого листа Ви називаєте мої виступи та міркування з приводу «наших клопотів про літературу» «шляхетними». Отож, хотілося б думати, що полемікою зі мною цей Ваш лист не є. А при кінці його Ви зазначаєте, що Ваші міркування мали б доповнити серію думок, висловлених з приводу «Великої літератури» та що «ті, кому вони призначені, їх зрозуміють». Значить, знову ніби знак того, що не йде тут про полеміку зі мною та що Ваші міркування призначені для когось іншого.

Але що ж? Читаючи уважно те все, що написане в листі, я бачу, що воно своїм тоном виходить усе таки на доволі гостру відправу супроти тих наших критиків сьогодні, які не тямлять гаразд свого завдання, не розуміються всеціло на справі, тому й не підходять до питань творчости взагалі, а до нашої зокрема так, як треба і як — за Вашою думкою — годилося б. Отим то мені як формальному чи властивому адресатові цих закидів доводиться відповідати на них. І це я тут роблю, хоч тільки частково. Бо якби мені довелося відповідати на всі порушені питання і проблеми літературної чи взагалі мистецької творчости з усією ґрунтовністю, то я потребував би багато більше місця, ніж те, що ним я можу тут покористуватися.

А тепер — ad rem!

Пане Голово, Ви, починаючи Вашу перестерогу — бо на перестерогу Ваш лист скидається доволі чітко — завважуєте, що нині наш «зобов'язуючий обов'язок включитися в той всеобіймаючий процес народів нашого світу, що цьому світові надає якраз такого, а не іншого обличчя». І Ви перестерігаєте читача Вашого листа, зазначаючи, що «коли ми тут хочемо бути щирими, то не вистачить нам міркувань чисто практичного порядку». Ви пишете: «Коли говоримо про ту ділянку культури, яка тепер нас цікавить, — ділянку літератури, — то мусимо передусім мати дуже виразне, конкретне і точне уявлення цієї справи як такої. Не вистачить розуміти саме слово і те, що під ним розуміється, а конче треба мати на увазі весь складний похід духу, який дає поштовх, початок і творить температуру самої творчости. Конче треба знати, розуміти і вичувати атмосферу, я б сказав, наших душ і наших сердець, яка єдина зумовлює основну істину буття чи небуття великого мистецтва...»

Оце й перша пересторога для нетямучого критика. Але чи дійсно Ви вважаєте за потрібне сказати це нині мені після того всього, що я як літературний критик про літературну творчість узагалі, а про нашу зокрема писав досі впродовж тридцятьох років моєї дотеперішньої письменницької діяльности? І де ж це в світі такий літературний критик, нехай і зовсім собі пересічного рівня, що не розумів би того, що, говорячи про літературу, мусимо мати конкретне поняття про те, що **воно таке — література.** І не знав би того, що атмосфера душ і серць, даних людині, зумовлює основну істину великого мистецтва? І саме мені це мало б бути невідоме?

Адже навіть у тому випадку, якщо Ви не пригадували б собі ні однієї з тих моїх літературних праць у ділянці критики, що їх я написав упродовж трьох десятиліть досі, Ви вже в одній останній моїй праці, написаній саме з приводу Вашого реферату «Велика література», а саме в статті «В тузі за архітвором» («Рідне Слово», 1) могли прочитати, як тісно я як літературний критик зв'язую «атмосферу душ і сердець» — тобто, помоєму, національне середовище — з мистецтвом і з літературою хоч би тим, що я вказав там як на один з арґументів pro — на філософію мистецтва Іпполіта Тена. Отим то й не легко мені зрозуміти, чому Ви говорите мені про речі вщерть елементарні, так немов би я не знав про них узагалі або при кожній нагоді заперечував їх слушність.

Далі в листі є низка міркувань, що мені не зовсім ясні.

Міркувань, де спершу протиставлено говоренню думку як справжній творчий чинник, опісля ж говоренню протиставлено чин. Але не як визвольний чинник, а як щось, що — як Ви кажете — «не допоможе тим, які справу дійсно розуміють, як також розуміють, де лежить корінь лиха. Ніхто не стане заперечувати, що такого лиха тут ми не маємо». При тому Ви покликаєтеся на таке: «Мені казали освічені люди, що мова про літературу є мовою дискусії. Мені ще казали, що треба не говорити, а робити...»

Це мені неясне, бо, по-моєму, тут трохи не кожне твердження водночас поставлене й заперечене. Найперше твердиться, що треба більше думати, ніж говорити, підкреслюючи, що думка — це те, що «наштовхне нас на великий тривалий, зумовлений конечністю чин». Але зараз же опісля підкреслено знову вартість говорення, покликаючися на «освічених людей», які Вам казали, що мова про літературу — **це мова дискусії**[1]). Але водночас із цим «освічені люди» сказали, що треба «не говорити, а робити». Отож, знову заперечується вартість всякого говорення про літературу, а вказується на потребу робити. Правда, з цим не легко погодитися. Бо якщо, повіривши «освіченим людям» (вони у Вас ніби якийсь контраст до нас, неосвічених?), бути тієї думки, що всяке говорення про літературу непотрібне, то нащо тоді літературні вечори і дискусії, нащо конференції й сходини МУРу і літературних секцій таборів? Але так, як Ви ставите справу, то й активна робота як висунений «освіченими людьми» контраст до «говорення» не розв'язує, на жаль, справи літератури позитивно.

Бо — пишете Ви далі — «це той звичайний вихід зі становища, який не вимагає ускладнень. Однак це **не допоможе тим,** які справу цю дійсно розуміють, як також розуміють, де лежить корінь лиха». Так я питаюся: що тут не допоможе тим, що дійсно розуміють справу і яку справу? І що це таке, отой «звичайний вихід зі становища, який не вимагає ускладнень»? А на кінець ще одне: раз Ви пишете про людей, що розуміють, де лежить корінь лиха, а зараз же, безпосередньо після цього, кажете, що ніхто не стане заперечувати, що **такого лиха тут ми не маємо.** Отже, я питаюся, про яке лихо тут мова і яке лихо тут є, а **якого** немає. І як Ви зв'язуєте все це з теперішнім станом нашої літератури?

Як я вже сказав, — ця частина Вашого листа мені не ясна. Я не розумію, про що саме тут іде, тому й не можу знайти якоїсь принципової відповіді на це.

Зате ясніше поставлена справа літературної творчости там, де Ви говорите про її **змеханізування.**

Ви пишете: «Ми говоримо, що нам треба зробити те чи інше... Що треба знати стільки то мов..., що треба мати такі то засоби... що конечні такі передумови... Так. Але це **чисто механічне трактування** такого ось явища може легко затемнити і узагальнити основну суть справи». А далі: «...Праця, великий досвід, спостерігання себе, наших людей і нашого світу дало мені абсолютну ясність у цій справі. Тут я не маю і не знаю сумнівів. Тут я переконаний, що справа є така, а не інакша. А яка саме? Ось яка: нам все здається, що мистецтво — це механіка. Є майстер, є барва чи перо, і вже є все. Але це нам так здається. Це наш перший погляд. Погляньте ще раз і ще раз на ту річ. Спробуйте вникнути в процес творення, підійдіть до справи з усіх боків і зважте її у різних випадках... І тоді ви побачите дивну річ: мистецтво не механіка. Мистецтво — містерія. Мистецтво — виростання живої природи. Мистецтво — чудо. Так. Мистецтво — чудо...»

Признаюся, що, вичитавши оце місце в листі до мене, я був зчудований дитирамбічним захопленням, з яким Ви таку сьогодні вже ніким не оспорювану правду проповідуєте читачам, а властне мені, бож я адресат цього відкритого листа... Мистецтво — не механіка! Мистецтво — містерія! Мистецтво — чудо! Thauma idestaj! Отже, таке треба ще нині підкреслювати після того, як німецькі романтики ще на переломі XVIII ст. створили символ чудесної таємничости мистецтва в подобі відомої на ввесь світ «блакитної квітки»? А що сказали б, наприклад, французькі символісти або англійські прерафаеліти, як от Данте Ґабріель Росетті, почувши, що ми, українці, ще непевні щодо того, чи мистецтво — механіка чи містерія?

Я читаю ці вигуки і питаюся себе: чи ми в половині XX сторіччя, чи в первопочинах мистецтва, десь у часах, коли перші мистці людства прикрашували своїми малюнками яскині Алтаміри? Але ні, вже і в найдавнішу добу нашого мистецтва ніхто з творчих не вірив, що мистецтво — це механіка, бо наприклад, —

— Кому Боян надхненний
Заспівати пісню схоче,
Вмить по дереві поскочить
Білкою до верховіть,
По полях майне зелених
Сіроманцем-вовком хижим
І орлом крилатим сизим
Під облаки підлетить.

(Цитата за переспівом «Слова о полку Ігоревім» С. Гординського. «Слова на дорогу», ч. 12, ст. 7). Аджеж так не співає ніякий поет, у голові якого засіла думка про те, що мистецтво — це механіка. Значить: уже і в XII ст. поет був собі чудово свідомий того, що мистецтво слова — це містерія й чудо («орлом — під облаки»).

Але далеко раніше за українського Бояна знали Божий **закон творчої уяви в мистецтві** поети старовинного Сходу, коли розглядати з цього погляду поетичну творчість співаків Старого Завіту, Єгипту фараонів, вавилоно-асирійців, арабів, персів, індійців, китайців, монголів, японців, калмиків, маляйців, мадаґасів, курдів або езідів чи інших та ще інших. У Старому Завіті я не бачу ніякої механіки ані в Книзі Іова, ні в псалмах Давида, ні в книзі притч, ні в Екклесіястиці. А за свідоцтвом св. Єроніма, Евсевія з Цезареї, Йосифа Флявія, Філона та Оріґіна, поети Старого Завіту користувалися свобідною **(отже, не змеханізованою!)** ритмікою й питомим їм метром.

В літературі старовинного Єгипту — поскільки можемо говорити на основі не дуже численних фраґментів тієї літератури, відомих нам сьогодні, зустрічаємося з творами цілком оригінального характеру в книзі **птаготеп** (Papyrus Prisse); в ліриці, де різнорідність основного характеру зазначується, з одного боку, оригінальним **паралелізмом** думок, а з другого, формою своєрідної **алітерації** (Tetui hena her her seher tut. — «Руки Його Величности двигнулися, щоб охоронити нас від зла» — (Papyrus Ebers. Український переклад за версією в «Geschichte der fremden Literaturen» Otto v. Leixner. Том I, ст. 14.); в епіці **пентаврової** поеми про Рамзеса Великого та в гімнах і хорових партіях **книги смерти.** А не захопило староєгипетське оповідання про скарб Рампсініта уяву Геродота так, що він уважав його за гідне уваги геллейського світу і в розробленні поетів Европи цікавить донині европейського читача? Ні, дійсно, де нам шукати у світі літературної творчости, яка не була б містерією, не була б чудом творчої уяви, а тільки змеханізуванням творчого процесу?

Я не буду брати поодиноко дальші літератури Сходу і доводити вже там переможність принципу вищотворчого над усякою механізацією літературної праці. На це я тут, як я вже зазначав, не маю, на жаль, місця, та й не знаю навіть, чи доцільно було б вказувати докладно на все це тоді, коли це речі і так відомі загально або принаймні такими повинні б бути.

Але якщо так, то я ще раз мушу висловити своє зчудування, що мене з такою емфазою закликають вникати в процес творення, підходити до справи з усіх боків і зважити її в різних випадках на те, щоб побачити таку дивну річ, як те, що мистецтво — не механіка, а містерія і чудо.

Дійсно, мені здається іноді, що тут велике непорозуміння і що ми обидва говоримо різними мовами!

[1]) **Підкреслення тут і далі мої. О. Г.**

Ви ось з усім респектом згадуєте про якихось освічених людей, які — як самі зазначуєте — твердили, що мова про літературу **є мовою дискусії** (що це властиво значить, я зрозуміти не годен) і що **треба не говорити, а робити.** (Теж, як на наші часи, дещо трафаретна мудрість). Але якщо так, якщо погодимося зайвий раз на те, що не треба говорити, а робити, тобто братися до праці, то хіба не вказане, щоб ми, беручися до творчої, такої сьогодні дуже відповідальної в нас праці, мали якусь систему, якусь методу, якусь організаційну схему тієї праці перед очима? Одначе, як же тоді маю я зрозуміти, що Ви саме мій плян такої зорганізованої творчої праці вважаєте за привід до того, щоб проголосити пересторогу перед такою працею, натякаючи з цього погляду цілком недвозначно на точки мого заклику до українських письменників на еміґрації, уприлюдненого в І Збірнику «МУР».

Бож коли Ви пишете, що «ми говоримо, що нам треба зробити те чи інше ...Що треба знати стільки то мов... що треба мати такі то засоби... що конечні такі передумови» і кажете на все це «так», але при тому додаєте, що це «чисто механічне трактування такого ось явища(?) може легко затемнити і узагальнити основну суть справи», — то це ж кожному читачеві «МУРу» і моєї дані в ньому, мабуть, аж занадто ясно, що небезпеку механізації літератури репрезентую моїм закликом до письменників — за Вашою думкою — я. І от і вся рація того, чому Ваш відкритий лист звернений до мене, і вся рація того, чому Ви взялися доводити, що мистецтво — не механіка, а містерія, чудо.

Але невже це дійсно механізація літературної праці, коли я звертаю увагу письменникам на те, **щоб вони не переставали працювати над собою, щоб добували по змозі великої, животворної освіти і творчого знання, якщо хочуть нашу літературу піднести на вищий, европейський рівень?** Я ось є тієї непорушної думки, що людина з талантом зможе дати видатні твори головне тоді, коли передусім поширить і поглибить знання рідної мови як найголовнішого засобу своєї праці знанням чужих мов, принаймні найголовніших світових (англійської, французької і німецької). І коли поширить засяг свого світогляду пізнанням великих творів чужих літератур і пізнанням всього того, що про творче й творчість каже новітня наука в відповідних ділянках. І стою я ще й на тому, що тільки твори вищого европейського рівня зможуть сьогодні зацікавити українською літературою культурний світ і що тільки з европейсько-освіченими людьми між нашими письменниками сьогодні німецький, французький, англійський чи американський письменник зможе і буде мати охоту говорити. Бо з неуками, з загумінковими геніями та з графоманами pro domo sua ніхто в Европі говорити не буде, та й нам самим таких типів уже досить.

Так невже хтось може бути тієї думки, що коли в нас талановита людина почне поширювати свою освіту і поведе свою творчу працю за точно налаштованим пляном, то вона оту працю буде механізувати? Але чому ж тоді великі европейські письменники не бояться такої механізації їх творчости наперекір тому, що саме найкращі з них не творять ладом безжурних небесних птиць, тобто співаючи по лінії найменшого опору все те саме, а з глибин великого знання, високої освіти та в зв'язку з панівними духовими течіями в світі?

Дійсно, чому европейський письменник тим менше боїться механізації своєї творчости, чим більше черпає з скарбниці вселюдської культури? А при тому: які імпозантні творчі досягнення в них!

Чи маю тут говорити про поета-письменника, такого всебічного европейською освітою, як **Поль Валері** (André Berge. Le Valerysme. Paris, 1930. Ст. 218)? Або про його ж земляка, оповідача **Анатоля Франса,** цього тонкого знавця і філософа вселюдських культур, твори якого однаково цікаво студіювати з боку чисто мистецького чи історичного, літературного чи філософічного? Або про німецьку письменницю **Рікарду Гух,** прекрасну поетку, оповідачку, повістярку і вчену діячку в ділянці історіографії та історії літератури, яка не змеханізувала своєї творчости ні вивченням европейських мов, ні многобічністю своєї праці, ні активністю в таких протилежних ділянках, як лірика, з одного, а історіографія, з другого боку? Або щось таке знов, як **Ярослав Врхліцький.** Просто не розумієш, яким чудом ця людина впродовж часу від 1875 р., себто від першої ліричної збірки «З глибини», до 1894 року — року видання його збірки «Китиця айстер» могла створити **сорок п'ять** видатних ліричних збірок власної поезії, а до того дати чеській літературі зразкові переклади: «Фавст» Ґете (обидві частини), «Вільгельм Телль» Шіллера та велику антологію німецьких ліриків; «Божественну комедію» Данте, «Несамовитий Ролянд» Аріосто, «Визволений Єрусалим» Тассо, а крім того великі антології італійської та французької поезії, не вчисляючи сюди поодиноких перекладів Врхліцького з мов: еспанської, каталонської, провансальської та англійської. Поза тим його прегарні оповідання та об'ємисті томи твору «Студії та портрети з ділянки історії літератури». І все це впродовж **ледве двадцятьох років!** А 1907 р. чеський критик Арне Новак пише про нього таке: «Життєвий подвиг Врхліцького стома томами його дотеперішніх творів **ще не завершений,** це щось ніби містичний лябіринт; але незвичайно важке, та при тому таке приманливе завдання дати його читачеві для орієнтації тут ніби стьожку Аріядни в руки за допомогою систематичного впорядкування, пляннового розгрупування та органічного порівняння, — це покищо тільки намічений обов'язок критики та історії літератури...» (Dr. Arne Novák. Die čechische Literatur der Gegenwart. Leipzig, Amelang. Ст. 314. — P. Adler. J. V. Reclam. Ст. 6—7). І коли Ви приглянетеся до творчости цього поета ближче, то одне з того, що захопить Вас чаром справжньої містерії, це **казкове багатство тем, сюжетів та мистецьких мотивів,** з яким Ви зустрічаєтеся в цьому творчому лябіринті. Багатство, в якому є — подібно, як у «Legende de siècle» — Віктора Гюго або в «The Ring and the Book» Роберта Бравнінґа, — найглибші проблеми людського існування, споетизовані у високо-мистецькому уподібненні. Бо та висока освіта, та висока духова культура, яку поет здобув собі невпинною велетенською працею над собою, вона саме розкриває йому животворчі овиди цілости людського існування в невичерпності життєвих питань, тайн і загадок.

От чому варт і треба кандидатові в письменники найперше навчитися чогось путнього і позитивного, а щойно опісля, коли здобуде сякої-такої кращої освіти, братися без ніякої небезпеки якоїсь механізації до писання!

І це те моє ceterum censeo як літературного критика, що я його обстоював завжди і обстоюю з усією рішучістю особливо нині.

Бо саме нині я бачу просто затривожливий занепад української літератури на чужині. Бачу інвазію напівнеграмотних графоманів, якої ще в нашому письменстві не було. Бачу **цинізм літературних спекулянтів,** для яких перша й найважливіша мета — це гроші, гроші і ще раз гроші. І бачу в тлумі галапасів літератури і людей з іменем, які, зачадившися і собі зачаджуючи інших духом повної етичної безтурботности та бездійности, замість давати кращий приклад тільки пікреслюють своєю тінню невідрадну сірість літературного овиду на еміґрації. Прошу — читайте все те, що нині пишеться й друкується в нас, і скажіть, що і скільки тут справді вартісного й гарного, щоб про велике вже й не говорити?

Дивиться в нас на жебрацьку вбогість інвенції — тем і сюжетів. На повний брак творчої фантазії і великої концепції. На сірий примітивізм форми в наших графоманів, — і, напевне, визнаєте мені, що це література, зведена вже нині до абсурду. А про щось нове, справді оригінальне і творче, про це з дуже, — але дуже нечисленними винятками! — навіть мови немає, якщо Ви до письменницького твору ставите вимоги високої і найвищої міри, отак, як годилося б нам на вершинах половини XX сторіччя. І це, власне, ті наші графомани і літератські спекулянти і ті «відомі», які тягнуться в їх хвості, це вони механізують літературну творчість писанням і видаванням кількасторінкових дурниць, абиццць (Абиццць — слово пок. Олександра Борковського на означення ледачих літератських спроб), трафаретів, пересічностей та нікчемностей, від яких у нашій еміґраційній літературі сьогодні аж кишить. Вони, а не критики, що вказують шлях до вищого.

І в цьому все непорозуміння між нами.

Стільки щодо справи механізації нашої літературної творчости. А на кінець я хотів би зазначити ще лише одне, а саме, чому я так енергійно мушу боронитися проти закидів з приводу мого заклику до молодих письменників.

Це так тому, що той мій заклик, хоч він, на мою думку, такий ущерть самозрозумілий, корисний та актуальний своїми принципами, не тільки не зустрівся з прихильним відгуком тих, що їх треба нині вважати за працівників нашої літератури, а навпаки, — викликав або непорозуміння, або зовсім неприхильну чи там **ворожу** (!) реакцію. Вже ось таки під час тієї ж самої конференції МУРу в Авґсбурзі, де мені довелося познайомити конференцію з моїм закликом уперше, я переконався, на жаль, що впродовж дискусії над поодинокими рефератами шановні панове не дуже то бралися обмірковувати мої думки. Зате один з наших літератських адептів, один з тих, які нині ґвалтом, per fas et nefas пхаються в притвори літератури, а саме особа на ім'я Іван **Манило,** той самий, якого непоказне зрештою обличчя про-

яснено дещо ближче в нашій пресі («Українське Слово» з 18. серпня ц. р.), привітав мене в зфабрикованій ним нашвидку зліпці «епіграм-жартів» таким геніяльним «жартом»:

О. Грицай.

Вас — у пекло, а не в рай,
Малознаний «Божий раб»,
Не Франко ж ви, а — Грицай,
Не Тарас, а лиш — Остап
(«Постріли з пера»).

Як бачите, це прекрасний причинок до проблеми «батьків і дітей» у літературі і не абиякий показник внутрішньої якости декого з приналежних до МУРу, ну й уваги до властивих питань літератури. Бо щодо себе, то п. Манило далеко не такий безоглядно суворий, як супроти мене. Ось у цьому вже згаданому фабрикаті «Постріли з пера» цей Манило не забув і про себе і спорудив собі такий монумент (мабуть, розраховуючи, що він уже aere perennius!):

Глібів, Гребінка, Манило...
Як це велично звучить!
Слава б про мене гриміла,
Тільки народ щось мовчить!

Глібів, Гребінка, Манило! Езоп, Ляфонтен, Манило! Ґеллерт, Іріярте, Манило! Так оцінює себе вже нині той самий Манило, що мене викидає з Парнасу і з літератури і навіть — з раю, — ще поки я, грішний, взагалі побачив рай, змахнувши мене одним-одиноким «малознаний раб Божий», хоч я вже 30 років тому прочищував український загумінок від усякого роду літературської «гнилизни» типу Івана Манила.

Але це ще далеко не все з того, що п. Манило робить, щоб слава про нього «гриміла». Він ось подбав гаразд про те, щоб у збірці «Вибрані байки та притчі» (1946) — де і ким виданій, не зазначено! — він був репрезентований аж дев'ятьма його шедеврами, тоді як з Гребінки вибрано тільки 7, з Глібова — 7, з Франка — 2, з Грінченка — 1, а з Самійленка — 3 зразки. А до того Манилів комбатант у цій баталії за славу нового Глібова-Гребінки, шановний автор післямови та редактор, що, мабуть, прочуваючи деяку небезпеку такого літературського пачкування з найбільшим байкарем України, сховався за пліт, тобто за криптонім, виписав Маниловi в післямові славослов'я на цілу сторінку, тоді коли не більше присвячено тут і Франкові, а Грінченкові всього 4, Самійленкові ж 7 рядків характеристики.

Це все діється в лоні очолюваного Вами, Пане Голово, МУРу, організації, що ставить своїм завданням творити **нову, вищу мистецьку культуру в нас.** Так Ви, мабуть, такі прояви мали на увазі, коли пишете в Вашому листі про **плебс і хамство** в літературі?

Але є в мене і інший зразок того, як підійшли на конференції до тез мого заклику. Зразок може подекуди ще цікавіший своїм характером, ніж виступ Івана Манила. Бо коли на цього Езопа України можна дивитися як на напівгумористичний тип з українського літературного хлівця —

хоч би Манило
й під усіми рило, —

то вже зовсім серйозно хотілося б підходити до проф. Державина, який критикує на всі боки і з якого статтями Ви стрічаєтеся у збірниках МУРу і поза МУРом. Можна б, правда, і про ці праці мати дещо критичну думку, але покищо я цієї сторони тут не порушую, маючи на оці тільки одну подробицю, зв'язану, власне, з моїм закликом до письменників.

Отож, у статті «Проблематика стилів і плужанство за кордоном (Підсумки авґсбурзької конференції МУРу)» в «Науково-літературознавчому Збірнику «Світання», ч. 1. автор пошанував мене таким словом:

«Був трагікомічний момент, коли відповідні кола руба поставили питання: а як МУР гадає виховувати літературний молодняк? — і шановний д-р О. Грицай ніяк не спромігся з своєї европейської позиції зрозуміти, чого власне жадають ті симпатичні юнаки: чи їм атраменту бракує, чи паперу, чи затишного приміщення для студій?».

Дійсно: який жалюгідний той д-р Грицай! Він — як бистроумно підхопив Езоп Манило — ні Шевченко, ні Франко, а до того, на своє нещастя, називається Остап замість називатися Тарас або Іван. Але це ще не все. Як стверджує професор і літературний критик, отже не якесь там собі Манило — той д-р Грицай зі своєї европейської позиції не може, бідачисько, зрозуміти ніяк, чого треба таким п. Державиновi симпатичним юнакам. Правда, той д-р Грицай горлає в шести тезах свого заклику про те, чого треба літератським адептам України, щоб вони не засмічували нині української літератури, не компромітували її ні перед своїми, ні перед чужими і не вводили в літературу неуцтво, нездарність, трафарет і спекулянтство як своє «мистецтво».

Але п. проф. Державин, хоч і був у залі під час реферату, замість обміркувати думки доповіді спокійно й розважно, щоб була від них позитивна користь для справи, воліє покпити з чужої чесної праці і змалювати мене як недотепу, що, ах! — не розуміє молоді. А до того отой наступ на мене повторюється і в інших журналах у підписаних і непідписаних статтях, очевидно, на радість усіх графоманів.

Але я впевняю, що на кожну таку інвективу я буду відповідати так гостро і безоглядно, як гостро й безоглядно виступатимуть проти мене.

На таке навели мене, пане Голово, думки, висловлені в Вашому листі.

Щиро Вас при тому здоровлю.

З глибокою пошаною

Д-р Остап Грицай

P. S. Щойно після того, як були написані ці рядки, я добув нагоду познайомитися зі статтею проф. Державина «Кристалізація літературних розбіжностей», «Заграва», 2, де автор до тез мого заклику (хоч і мішає їх дещо нескладно й непотрібно з думками Уласа Самчука) підходить з усією серйозністю критика-науковця. Чому ж не було так поставитися до моєї власне серйозної праці з самого початку, без зайвих, таких недоречних тут кпин?!

О. Г.

До доньї Ельвіри де Ґравальос Альфара,

НЕЗРІВНЯНОЇ АМАРІЛЛІС У КОРОЛІВСЬКОМУ ТЕАТРІ ЛЯ МОНТЕРІЯ, А ВРАЗ ІЗ ТИМ ЧЕСНОТЛИВОЇ СЕЛЕСТІНИ ТЕАТРУ КОЛІСЕО, НИЖЧЕПІДПИСАНОГО ПОСЛАНІЄ ПАТЕТИЧНЕ ПЕРШЕ

I

Ми з вами, незрівняна Амарілліс, ствердили релятивність так званого поняття часу за нашої останньої розмови в царстві тіней. Все минає й не минає. Все вмирає, але й все живе. Витліває брокат на вашій важкій сукні, владарко душ театру Ля Монтерія (ви пригадуєте скандал, учинений нами, студіозусами, в році 1641, коли нас не хотіли пустити на наші bancos з приводу вашого бенефісу, бо ми не могли зібрати нужденної заплати. Нота бене — три реали за лавку я вважаю й досі неймовірним здирством з боку вашого мерзенного директора. Тоді посічено мені рапірами лепету до непізнавальности).

Так — витліють і брабантські мережива, що торочать мій каптан, який я, враз із плащем студіозуса, замінив згодом на колет і панцер Й. М. Теодата Хмельницького важкої кінноти хорунжого — ба й скелети наші, о донья, тріскотять у зітлілих трунах, але гульк:

я бачу вас, нещадна куситeлько, в Біяріці, на срібнолоні Атлантики, як ви, переживши хвилину цієї нікому не потрібної війни, даєте інтерв'ю кореспондентові паризької «Карефур» про ваше турне з п'єсами Кальдерона. Може ви виступите й у «Сідові» в «Комедії Французькій» — аджеж клясицистичний стиль так підходить до вашого різьбленого профілю, сеньйоро?..

Виходить, ми різнимося з вами тільки смаками щодо двох основних стилів світового театру, а втім das ist eine alte Geschichte, ви схильні протеґувати клясицизм, я — романтизм, недаремно друг Василь Барка (не Дон Педро Ґонсалес Барреда де Ґеноо Руїс де Бляско і Р'яно Кальдерон **де ля Барка**, наш давній знайомий, але інший Барка, gente Cosaccus Zaporoviensis, поет вищого серця українського), отже, недаремно він говорив, що романтики скоро сивіють.

Я неймовірно толерантний, донья Амарілліс, я вважаю, що свобода надто крихке щастя людини, щоб її обмежувати приписами, зокрема в такій ніжній справі, як поезія — проте я завжди за право кожного стилю на життя. Я вам зовсім не маю за лихе й вважав би смішним плекати почуття ревнощів у зв'язку з вашим уподобанням клясицизму. Але все ж таки вас, блискуча королево театру Ля Монтерія (зрештою, ви ж виступа-

ли й у «Ґлобусі» як Корделія і як Хімена в паризькому «Одеоні», зрештою я бачив вас і в Венеції в льожі добродія Ґоцці, а ваші тріюмфи в Райнгардта?), все ж таки мені трохи шкода, що ви перебуваєте в товаристві цих «старих приків» (вислів вашої знайомої п. Шашарівської, але з іншого зовсім приводу), цих кондукторів поїзду з нумерованими трупами мерляків. Нехай живе життя, донья Ельвіро де Ґравальос!

Даруймо мітові часу закам'янілість, ідімо в тан з Діонісом, з усім, що палке, рвійне, молоде, пристрасне й таїнне! До цього останнього прикметника ще повернуся в моєму посланії. Ми не будемо з вами переймати нудної ролі вчених клясифікаторів і рисувати схеми цвинтариків з гробиками поокремих стилів, ми не будемо з вами, донья Ельвіро, витрати час на кропітливе визначення терміну клясицизму. Всі ці визначування мають цілковито характер відносности й нічого нам не відкриють. Залишімо це кондукторам поїздів з нумерованими мерляками, спеціялістам муміології.

Клясицизм у театрі — блеф. Як і клясицизм взагалі блеф, спекулятивна конструкція муміфікаторів літературно-мистецьких процесів. Відносність цього терміну підкреслює плутаність многозначности терміну: в культурно-історичному сенсі, в аксіологічному, в літературознавчому тощо. Визначування терміну за суто формальними ознаками мистецьких творів заводить нас у такі хащі й нетрі, що ці твори стають, врешті, виснаженомертвими, позамистецькими, позбавленими всякої крови.

Ви, донья Ельвіро, моя незрівняна Амарілліс, захоплюєтеся клясицизмом, тому що твори, які, на вашу гадку, зачислити слід до клясичних або зразки зразковости або нагадують (чи самі є) античні або врешті «не потребують для свого розуміння виходу поза межі естетичної єдности твору» чи щось подібне. Все це можемо продискутувати при нашій черговій зустрічі, моя Амарілліс, що при нашій здатності проходити через стіни часу, як через легкі серпанкові завіси мряк відносности, не важко здійснити; все це, люба пані, предмет для заняття шановних академіків, ми ж з вами, вічна жрекине Мельпомени, й я, у своїй теперішній інкарнації дійствописець, ідемо назустріч життю, любимо життя, як весну, як любов, як вічну юність нашу непроминальну. І такими любимо твори всесвітньої літератури, незалежно від часу й місця їх постання. Чи за їхню формальну довершеність, чи за відраховану строго кількість складів і рядків, за точну послідовність перипетій, катарсису, за логіку естетичних елементів?

Ні, донья Амарілліс, і даремно ви силкуєтеся переконати мене, що ви — безкомпромісова прихильниця «клясицизму» (ілюзії, міражу, містифікації) — ви любите те, що й я у мистецтві: пристрасно-дзвінке, виключно-чітке, буревійно-нове і могутнє. Чи бачу я вас Антігоною чи Офелією, Жанною д'Арк чи Естреллькою, Равтенделяйн чи Аґнесою Бернауер, Норою чи Анною Карениною, я не так захоплююся логікою естетичних елементів кожного образу, як ідейно-емоціональною насиченістю його, як правдою, яка розгортається в цьому образі. Хіба не таке й ваше ставлення, донья Амарілліс? Коли я бачив вас уперше в «La vida es sueño», то що, як не рокована трагічність глибокої **правди** зворушала мене й вас словами Сехісмундо:

> **Що мені сталося — лиш доказ,**
> **що ми своє буття снимо,**
> **аж поки сон отой глибокий**
> **наш не припинять. Ось король:**
> **він снить, що королем він,**
> **аж поки вітер не розвіє**
> **туман його марінь нікчемний**
> **і в смертний пил його оберне,**
> **і в попелі зітліє він.**
> **Що є життя? Це тільки шал.**
> **Що є життя? Сует полон,**
> **бо сон — це наше все буття**
> **і сни самі — це тільки сон...**

А вогненні потоки Шекспірових діялогів, а іронія мого геніяльного земляка Миколи Гоголя, а діялектика Дж. Б. Шов — це тільки феномени логіки естетичних елементів?

Донья Амарілліс — таїна театру в магійності слова, що криє в собі ваготу ідей і емоцій. Романтизм — це не питання стилю, естетичної єдности, форм твору — це питання світоглядової концепції авторів, це питання передусім окресленого ідеологічного становища.

Нехай романтизм розпадеться на десятки напрямків формалістичного шукання — символізм, футуризм, експресіонізм, сюрреалізм — це не важливе, сутнє лиш: клімат театрального твору, клімат його проблемности, його колізій, його напруження, його ідеологічного змісту й психологічної ґенези, а це все, обняте відсвітом революційности зокрема, становитиме вічний і єдиновирішальний для звучання театрального твору романтичний круг всесвітньої драматургії.

Мені здається, і вірте мені, що боротьба стилів, їхній розвиток, народження й загибіль, естетичні канони й суперечки за хореї й ямби та за три одності в драмі — химородь. Нехай пишаються муміологи, вимучивши принадну формулку висушування вогненної душі творів, нехай вінчають себе лаврами за винайдення славетного цвинтарика стилів, де лягло замуміфіковане поетичне надхнення.

> **...Життя минається, як чорнотінь,**
> **комедіянт убогий, що на сцені**
> **видмухує себе, немов піхур, годинами,**
> **а потім в темряві щезає...**

Суттєве для розвитку театру — боротьба ідей. І тріюмф кожної революційної ідеї, тріюмф романтизму — це є початок нового театрального ритму, кожночасне народження нового або оновленого стилю. Єдності естетичних моментів протиставимо єдність ідеологічно-етичних елементів і з цією формулою йдемо назустріч новому театрові, театрові атомової доби.

І в цьому зв'язку нам не по дорозі з клясицизмом як

1) скам'янілістю мертвих канонів,

2) ув'язнюючим усяку творчу думку штампом «зразковости»,

3) позаідеологічною надбудовою формалістичної ґенези.

II

Донья Ельвіро де Ґравальос, дочко конкістадорів, з досвіду пережитих нами сторіч чи не бачите ви ілюзорности всяких клясифікацій, зосібна щодо театру?

Скажіть, донья Ельвіро, чи почварності й абструзитети сюрреалістичних малярських витівок, оце рентґенологічне просвітлення зовнішньої оболони матеріяльних речовин для викриття **зсередини** якихось таїнних досі притаманностей не перекликається з «Ревізоровими» потворами, квазімодами, людськими покручами доби Миколи I? Хіба феєричний символізм «Сну літньої ночі» не знайде відповідника в «Лісовій пісні», в «Затопленому дзвоні»? Хіба клясицистична Антігона не оновиться завдяки Ануї в шатах сучасної парижанки?

І письменники і інтерпретатори-режисери, за умови, що вони мають здібності трансформації, зуміють кожну річ подати інакше, вчинити її, на втіху клясифікаторам, зразком якого хочете «стилю», «напряму», «школи»... Цинізм? Даруйте, але це так. Це виплиає з ніщоти зовнішніх, «фундаментальних» ознак твору, з лятентности форми, з минальности формалістичних принципів.

Оґюст Роден говорив: «Не існує в дійсності ані гарного стилю, ані гарного рисунку, ані гарної барви, існує єдина краса, краса об'явленої правди. Як тільки правда, глибока ідея, могутнє почуття об'являється в літературному або малярському творі, зрозуміло, що й стиль і барва, і малюнок видатнішають. Але ця властивість — це тільки рефлекс правди».

Чи не погодитеся з цим, шановна героїне «La vida es sueño»? Як тільки не бачили ми з вами Шекспіра? Тільки погадайте: і в простоті «Ґлобуса» (це було щось печерно-примітивне, але радісне, як початок життя), а згодом, після сторіч, у понурій пишності паризького «Одеону» 20—30-х років XIX сторіччя (стиль молодого Ґюґо), в декоративній важучості бюрґерсько-філістерської доби II імперії, і в пуританській скарості вікторіянської епохи, і в ґротесковій потворності Крейґа, в експресіоністичних шарлатних ізсерединних шаліннях Райнгардта, й у монументальності Ґрюндґенса, й у метафізично-сюрреалістичній інтерпретації американців. Але чи змінявся Шекспір? Чи не глузливо дивився він із-за лаштунків на всі ці витівки, знавши, що переможцем над усім цим хвилюванням масіських виходить завжди його, тільки його **слово.**

Стиль театральних епох формують правди і ідеї, показані в театрі. Що людяніші, що глибинніші, що яскравіші ті правди з їхньою здатністю розвогнювати колізії, тим триваліший твір, тим видатніша його соціяльна функціональність. Бо про що ж, кінець-кінцем, ідеться в мистецтві? Про те, щоб свідомі своєї геніяльности мистці споглядали в своїх білих вежах самотности свої шедеври? Щоб, як у рококових бонбоньєрках придворних театрів, театр був тільки розвагою пишноликого ґрона меценатів? Чи йдеться, як цього хотів О. Вайлд, про те, щоб осягнути абсолютної безпожиточности мистецтва?

Ні, донья Ельвіро, ви мусите згодитися зі мною, що наша мета — драматургів — і ваша — акторів — осяювати світи правдою, не розважати, а вчити, переконувати, переформовувати, реформувати й керувати. Як це говорить за нас влучно Ж. П. Сартр: «Ми приєднуємося до тих, що хочуть змінити водночас соціяльне становище людини й погляд, який вона має про себе. Ми

визначимо ставлення й супроти грядучих політичних і соціяльних подій. Ми цього не будемо робити в оклепаному розумінні, себто, ми не служитимемо жадній партії. Але ми постараємося розгорнути творчі погляди людини, з яких вона сититиме проблеми, які треба продебатувати, і ми висловимо наші погляди, що ми їх заступаємо».

Могутнє ізсерединне сяйво б'є від цього ствердження. В його аспекті виразно видно дороги сучасного й майбутнього мистецтва. Дріб'язковим мотлохом, змертвілими брязкальцями видаються всі псевдонаукові схоластичні формулки хвалених мистецтвознавців, анахронізмом і дезертирством від життя відбивають асоціяльні теоретизування про «позамистецькість» усякого психологічного чи ідеологічно-емоційного чинника. В нашій добі, ознаменованій і так революційними переворотами хоч би в ґалузі фізики, коли новіші теорії завдають остаточного удару клясичним поглядам матеріялістичнопозитивістичного світу типу, питання естетики вимагають принаймні вдумливости, якщо не революційного перегляду. Ми нетерпляче чекаємо від автора багатьох незвичайно цікавих есеїв Віктора Бера перетранспонування революції в галузі фізики на світ духових явищ. Якщо моральний закон, за висловом Макса Плянка, керуватиме природними (і всіма взагалі) законами, якщо історичне ставання світу визначується не тільки законами кавзальности й сліпого випадку, а повним глузду стремлінням, то тим більше світ мистецьких явищ скорений передусім тому ж моральному законові.

А явища театру й поготів. Доки морального закону не видно за твором драматурга, доки цей твір — це тільки мерехтіння блискучих елементів, не споєних ідеєю, доти твір має характер фраґментарности, містить у собі тільки передумови мистецького. Якщо ж за твором блисне моральний закон, ота, за Роденом, **правда** мистця з її демонічним рефлексом, тоді тільки можемо говорити про твір, тоді мертві досі елементи оживають і з'єднуються в струнку цілість.

Мало хто надіється, щоб театр викресав у нашому хаотичному часі іскру якогось нового напряму. Мало хто здобувається сьогодні в мистецтві на іншу позицію, крім дезертирства, остороньстояння. Клясицисти в своїй закоханості в омертвілі, скам'янілі канони тим більше. Але театр таки буде чинником переламання хаосу і організації нового ладу. Відповідальні за своє слово (в дусі Ж. П. Сартра) драматурги мусітимуть щільно підійти до головних тем сучасности й діялектично поставитися до таїни взаємин людини-самотника й людини в масі, цієї основної теми трагедійного, театрального. Бо ця соціяльна функціональність, ця служба моральному законові — це істота театру. Бо конфлікти — вісь театрального — формуватимуться й далі з туги людини виповнити власним змістом єдиний, вічний, темний, загадковий, суперечний принцип життя, а ця туга проявляється не в споглядальному спокої, а в вольовій динаміці.

Покликання драматурга — це виклик до бою. Як і зміст театру — бій. Справжня драма, говорив Ґ. Гавптман, своєю природою безконечна. Це є **постійний бій без наслідку.** Кожна ситуація, навіть така, що має в собі дуже багато експльозивного, залишає, вибухнувши, стільки пального, що воно запалює нову ситуацію, а ця знов нову, й так у постійному зростанні — в безконечне.

Ця природа драми відповідає в істоті змістові історії спільноти. Експльозивність драми відповідає експльозивності суспільства, що ніколи не перебуває в статичному стані. Воно постійно росте, воно постійно поглиблює трагедійність свого історичного буття в своєму невгавному змаганні між хаосом і ладом.

Драма, що хоче бути великою, драма справді велика — це глибока символіка кожночасного конфлікту спільноти з об'єктивними умовинами. За Юрієм Липою: «Що є, властиво, на землі реальне? Річ є тільки в тім, яка енерґія в нас». Енерґія — це й є конфлікт, це є трагедійне.

Історію ставання людини від Калібана до мудреця Просперо, шафаря скорених сил природи (Аріель), історію еволюції людства від райської ідилії Міранди й Фернанда до земного гріхопадіння, історію розвитку суспільства від тиранії до демократії як довершеного ладу — все це становить собою казка про бурю над островом Просперо.

Сумління — слово боягузів —
для нас — лиш зброя — совість, меч —
[закон... —

ці слова Річарда III — конфронтація двох світоглядів — християнського й макіявеллистичного, конфлікт ідеологій, що розколює не лише світ XVI ст., але й сьогоднішній «на так і ні, на біле і червоне».

Тому й буде театр речником Етосу. Драматургія буде візією суспільної душі, найчутливішим відбирачем хвилювань тієї душі і водночас найвладнішим, найпереконливішим чинником, що цю душу формує на мистецькому секторі.

А тепер про інше, донья Ельвіро, моя божественна Амарілліс.

Я хочу сказати вам:

Я одягаю маску. Роздано всі ролі,
приборкано плаксивість арлекінів,
і жар душі вижеврює глибинно.
Побачиш за копійку сяйво долі,
танок мечів, машкар, облуду тіней
і на дошках — утоплену причинну.

Я говорив вам про те, що театр у всі часи **романтичний** (вольово-динамічний, експльозивний, ірраціоналістичний, ізсерединний — бо бачить світ із надри мистцевої свідомости, якої ж іншої від свідомости філістера), що театр є у службі **етосу**, що кожна драма це в суті речі драма соціяльна, історіософічна, а навіть **політична.**

Ізсерединна концепція конфлікту кожної драми ставить перед нами зовсім руба проблему нашого ставлення до дійсности, що ніколи не перестає бути в центрі уваги драматургії. Ми ж і повторимо ще раз: тема театру — подвійна колізія **людини:** з самою собою і зі світом як з трансцендентною дійсністю.

Але ось візьмемо до рук «Дуїнезійські елегії» Райнера М. Рільке:

О дерева життя, коли ж зимово?
Не згодні ми. Чи ми, немов мандрівні птахи,
[не годимось з собою.
Ми навздогін і пізно
вдираємось в вітри, і ось ми впали
на це байдуже плесо. (Ел. IV).

Абож:

Музика — віддихи статуй, можливо.
Тиша картин. О, мово, ти, мово,
де мови скінчились, о Часе,
о Часе, що так прямовисно стоїш на серцях,
а серця віддаляються. Хай почуття,
та до кого? О ти, о, чуття,
переміна у що? У чутний краєвид?
(«Музика»).

Чи це не в міліметровій докладності проріз для магійного в дійсності через нашу свідомість? Наше ставлення до дійсности — реалістичне. Ми реалісти поготів. Але ми нічого спільного не маємо з темою «властивого», давнього реалізму чи натуралізму. Ми дякуємо добі, що відкрила нам ще одну дійсність; вона вікриватиме її дедалі все більше, ця «інша дійсність» ховалася досі від очей мистців.

Володимир Винниченко в паризьких зустрічах з нижчепідписаним радив: «Пишіть правду про життя. Так, як його бачите. Не прикрашуйте. В драмі мусить відбиватися життя, як воно є. Нема межі між сценою й глядачами. На сцені треба бачити тільки життя»

O mon Dieu. який далекий ви були від життя, кумире натуралістів! Як відстали ви від життя, шановний Володимире Кириловичу, й чому завдавали нещирости собі й мені? Адже ж і ваша «Чорна Пантера й Білий Ведмідь» — єдина щира ваша драма (поминімо всі «Базари», «Панни Мари» й т. д.) була життя, але дещо інше, дещо цікавіше, бо по-мистецькому відкрите й побачене. Якими шляхами не підуть шукання форми, одне певне: до фотографування, до підстерігання життя, до копіювання життя дорога мистця не веде. Це не значить, що я не хочу бачити на сцені, як цілує любий любу, ба навіть, як у п'єсі І. Костецького, як подружня пара прокидається вранці на своєму ложі, — це все дійсність і дійсність цікава, але я хочу, щоб до цієї дійсности 1 приєдналася ще інша дійсність, понадсвідома, 2, і третя дійсність, ізсерединна, 3, мистцева, суб'єктивна, що її він бачить як маг, викликавши в своїй уяві в зовсім іншому вигляді, ніж це робить усе його довкілля, плюс освітивши своєю власною правдою ідейно-емоційного характеру. Я хочу бачити дійсність так, як, наприклад, бачить музику цитований Р. М. Рільке.

Магійно.

І тому, дорога донья Ельвіро, я сказав вам на початку: Я одягаю маску. Я обіцяв вам за копійку показати «сяйво долі», «облуду тіней» і «на дошках утоплену причинну».

Театр атомової доби буде театром магійним, чарівним, хоч і реалістичним. Щоб не плутатися, я пропонував називати його театром іреалістичним — ви читали про це, донья Ельвіро, в моїй статті «Театр таїни» в сьомому числі «Рідного слова».

Хіба не знайоме вам це, донья Ельвіро? Хіба світовий театр чарівної Еспанії, згодом так дотепно реконструйований П. Кльоделем у «Шовковому черевику», не дбав про магійне? Які перспективи, яка просторінь! Глиб сну посилити романтичною іронією, забавитися з дій-

сністю і чудо казки оновити, освітивши ним сірість щоденного життя! Ми цінимо в мистецтві передусім волю мистця до вислову. Це зовсім не є дешева втеча в країну ілюзій. Бо лишень реєструвати — це надто мало. Натуралізм перебирав прерогативи науки. Алеж мистецтво — не наука. Мистецтво супротивне всякому об'єктивізмові. Мистецтво насамперед суб'єктивізм. І сила особистости мистця вирішатиме в формуванні того нового стилю в театрі, що, на нашу гадку, в найближчому відтинку часу створиться з синтези експресіонізму й реалізму, як зрівняння полярностей, з одного боку, космічної самотности експресіоністичної людини й, з другого, розв'язлої раціоналістичности реаліста. Театр душі, театр таїни, театр магії. Ми хотіли б, щоб глядач, виходячи з театру, не говорив, як це було у добу натуралізму — «я не знав, що люди аж такі свині». Ми хочемо, щоб глядач виходив з театру надхнений і піднесений. Ми віримо в вітальну функцію театру, ми віримо в його здатність бути джерелом онови й ошляхетнення людини.

III

Донья Ельвіро, о вогнеока Амарілліс з королівського театру Ля Монтерія! Я бачу вас, як ви іронічно посміхаєтеся, слідкуючи за дією цього типово перверсного французького памфлету Жироду «Троянська війна не відбудеться». Ви хотіли б, напевно, якунебудь вам добре знану бурлеску, от хоч би «Пекло Саляманки»:

«Альґаробба: Чи я лихого щось сказав? Тоді гусак я просто і все відкликую. Не сказано нічого.

Писар: Доволі, блазню. Бог не хоче смерти грішника, а тільки каяття його. Живи й покайся.

Альґаробба: Я хочу жити і каятися і признати, що небеса чинити в праві те, що лиш захочуть, ніхто наперекір їм не піде, зокрема, коли вони зсилають дощ...

Пандуро: Не від небес, походить, Альґароббо, дощ, а лиш від хмар.

Бакаляр: Redeamus ad rem, сеньйор Пандуро...»

Правда, скільки в цьому уривку дотепу й мудрої мислі? Якщо не клясицистичний «El cain da Cataluña» теж одного нашого спільного знайомого Франсіска де Рохас Сорілья, то тоді вже від біди й «Пекло Саляманки» волієте ви. Так, як я — якщо не «Патетична соната», то тоді хоч «Купив кота в мішку», в усякому разі не ця дивовижа безстилевости між двома війнами, ця сальоново-поверхова псевдофілософічність Ж. Жироду, цей докучливий снобізм Дж. Б. Шов, ці всі Саша Ґітрі, Савуари й ін., що роблять касові п'єси. Безперечно, доля драматургії була, як і доля всього мистецтва, на вістрі ножа. З одного боку, понура пласкість соцзамовлення, з другого, ця рафінована лялькуватість, антикізуюча, медієвізуюча псевдооригінальність, цей завулок неоклясицизму, експресіонізму й сюрреалізму до 1939 р.

Але тепер справа стоїть інакше. Ви ж грали навіть «Антігону» молодого Ануї. Ви знаєте п'єси А. Камю, того ж Сартра. Ви знаєте, що робиться в англійському театрі. Ви знаєте Т. Вайлдера, Сарояна, Осборна й ін. (американський театр вимагав би зовсім окремого обговорення). Ви приглядаєтеся тому, що діється ще на убогій нивці німецької покапітуляційної драматургії (Шеде, Зіберберґ, Лянґе). Здається, що часи безжурности в театрі пройшли. Театр починає журитися за **людину,** це театр гуманістичний, героїчно-гуманістичний, романтично-гуманістичний. Неймовірно новими стають сьогодні земля й людина. Без заспокійливих, одурманливих метафор, без потішаючих формулок переборщеного естетичного доктринерства, без усяких дармовисів.

Довершився якийсь прорив. «Не вистачає, пише один театральний діяч, криком змальовувати нужду. А втім нужда не кричить. Ми її самі пережили, кожний з нас. Віддих смерти був нам усім такий близький, як сльози рідкого щастя на цій землі». Театр сьогодні не дивляться, а переживають. Можливо, що більшість ще цього не збагнула. Більшість з вини самих авторів ще тужить за приступністю. Так, сама «новизна» форми, сама «неприступність» — ще не мистецтво. Можна до одуріння наслідувати манеру Дж. Джойса чи Гемінґвея, але бути водночас на сто сот миль віддаленим від їхнього генія. Але вистане однієї іскри, вистане, щоб піднесена проблема так реально знялася над хащею мовостилю, над клубовинням звукових ребусів, що ці ребуси вмить стануть об'явленням. Вирішає тут щирість мистця, сила його особистости, його, скажімо, за екзистенціялістами, **жаги свободи.**

Ця свобода, цей радикальний суб'єктивізм виявився в театрі спочатку як експльозія, як трагічний ґротеск. Але спроквола мистець збагнув сумнівність цієї революції, її мілкість і безсердечність. І спроквола, передусім у точно окреслених **моральних** законах він знайшов свій ґрунт. Так витворився трагедійний стиль нашої доби. Так, ця трагедія, що спочатку виглядала як клясицистичне епігонство, виявила себе новою й спрямованою в майбутнє. Трагедію оновлено.

А тепер, донья Ельвіро, може тому, що ви моя сестра медитеранського культурного кола, в якому такі близькі взаємно наші батьківщини, може тому, що наша національна філософія так перегукується з вашою («Без надії таки сподіватись» — місія «desperados»), я хочу з вами говорити про український театр.

Новітній театр України виріс несподівано з аркадійного дозвілля польсько-російських панських дворів Правобережжя й Слобожанщини. Звичайно, як нова антитеза цього не лише реґіоналістичного, а впрост сервілістичного, кріпацького спектакулярного «мистецтва». В ньому неперечно було щось почварно-цікаве, щось ґротесково-трагедійне, але враз із тим абсолютно неприйнятне для народу, що себе поважає. У наслідок романтичних віянь народжується оця гадано лялькувато-маріонеточна, мелодраматична «Наталка Полтавка». Але вона незабаром виростає на героїню, на речницю пейзанського хвилювання, на Жанну д'Арк етнографічного, телюричного рокотання мас. Недаремно Микола Глобенко вважає — зовсім слушно — Ів. Котляревського революціонером-новатором у галузі української драми.

У поемі «Сковорода» М. Рильський дає епізод: до пана під час бенкету, перервавши виставу домашнього театру, прибігають у песіх масках кріпаки-актори з панських блюдолизів і захекуючися белькочуть: «В Гу — В Гу — В Гу-мані — різня!..» Це був 1768 рік на Правобережжі. Здається, рік 1819, рік «Наталки Полтавки», був свого роду роком уманської різні для цього блюдолизького театрального життя по панських дворах. Це була духова ребелія кріпаччини, ребелія четвертого українського стану, що, зраджений колись своєю елітою, прийшов сам до слова.

Ці всі Наталки, Петри, Миколи, Панасики, Охрими, Грицьки, Потапи — це етнографічна ребелія, це ліричне повстання причинної, безталанної Катерини, що «понад Дніпром плаче». З одного боку, «Ревізор», дійсно страшний памфлет на Росію Миколи I (і на малоросійську Аркадію в тому), а з другого, ця «дьоготна», ця кріпацько-фолкльорна ребелія, гірко-смішна, ґротесково-трагічна, а потім таки й поготів трагічна. Це була велика революція. Недаремно Еліза Ожешкова, побачивши в Бердичеві в 50-х роках виставу якоїсь «малоросійської трупи», записала в свій щоденник: «У цьому мистецтві є щось варварсько свіже, молоде й могутнє. Цей народ має перед собою велике майбутнє». Польська стихія триста років відступала перед цим варварсько-молодим народом. Коссак-Шуцька в своїй знаменній «Пожежі» (1920) вжахнеться перед політичною проєкцією отого етнографічного видовища, яке так зворушило її землячку Ожешкову. Армія УНР, як і романтизм повстанців, — це ж було покоління, що свою українськість завдячувало саме «малоросійським ансамблям». Ришард Враґа побачить уже чергове втілення українського демона й теж вжахнеться. Це буде Курбасова постава «Народнього Малахія», що, за Враґою, була видовищем з духом «могутнього, пасійного **гайдамацького націоналізму».**

Так, місія побутово-етнографічного театру була величезна. Цей театр пробудив «хаос, що дрімав над степом». Але діялогізована лірика це ще не театр, маніфестація фолкльору це ще не мистецтво, не проблемність і аж ніяк не стиль, адекватний стилям европейського розвитку театрального мистецтва. Пізніша масивність історичної декорації це ще не історіософія. Народницьке моралізаторство це ще не соціяльно-політична функціональність.

Кристалізація принципів українського драматичного мистецтва йде в pendant до невгавного **політичного** зростання нації, до поступового повороту української культури до її праджерел, до европейської прабатьківщини. Від театру реґіонально-етнографічного до театру новіших форм, що шукає вже виразнішого соціяльного відгомону — до народницької драми Карпенка-Карого й до декоративно-романтизуючих історично-побутових видовищ Старицького, Грінченка, Старицької-Черняхівської. Сильнішого, іноді майже модерного політичного звучання набувають такі маніфестаційні видовища, як «Степовий гість», «Гетьман Дорошенко», «Оборона Буші» тощо.

Від проміжного побутово-буржуазного, позитивістично-реалістичного моралізуючого (і все ще провінційного ідеологічного маштабу) театру М. Цеглинського, Івана Франка та ін. — зліт на верхів'я, несподіваний, цілковито непередбачений і непідготований: до «Камінного господаря», «Одержимої», «На полі крови» Лесі Українки. Театр по суті неоромантичний, виразно сучасний нам, ідеологічно — поготів. І далі від спроб символістич-

ного театру О. Олеся й В. Пачовського («Сонце Руїни») до натуралістичного театру В. Винниченка, театру по суті чужого українському духові, театру одноплянового, примітивного психологізму з виразними російськими впливами (Арцибашев, Андреєв...). І врешті повернення романтичної хвилі з експресіоністичними й реалістичними ухилами в театрі М. Куліша, Ів. Кочерги, Ів. Дніпровського — аж до чергової хвилі реґіоналізму, цього разу в шатах «соціялістичного реалізму» — Ів. Микитенко, Ол. Корнійчук, Л. Первомайський. І далі від неоромантичного театру Ю. Липи, М. Чирського з ефектовною патетикою й декоративністю фрази, з масивністю різьбленого слова, з елеґантним наслідуванням західніх зразків — до реалістичних спроб Ів. Керницького, О. Цуканової, Т. Мигаля, С. Ледянського й до іреалістичного експериментаторства Іг. Костецького.

Клясифікації умовні. В українському театрі XX ст. існує внутрішня єдність ідейного прагнення: прорватися через рокованість ліризму як основної й досі вирішальної лінії української мистецької творчости взагалі, не осягнена ще досі туга за проблемністю й колізійністю глибшого віддиху. Досі це вдалося тільки Лесі Українці. Ми готові бачити це прагнення як паралельне до боротьби української нації за становище суб'єкта історії.

Вирішує знов не **як**, а **що**. Український театр безумовно б'ється за світове становище. Він шукає своєрідного, неповтореного вислову. Він шукає ґрунту в традиції. Він, ненавидячи етнографізм як спрощення й боячися знову ж таки европейського штампу, який міг би загрозити його індивідуальності, шукає свого ритму, ідеологічно-емоційного змісту навіть у традиції свого псевдоклясичного театру. Зв'язок театру 20—30-х років з «Милістю Божою», зі «Словом про збурення пекла», з інтермедіями, з вертепною драмою XVII—XVIII ст. очевидний. Зокрема в магійному театрі М. Куліша.

Український театр сучасности — романтичний, революційний і політичний. Романтичний у своїй співзвучності з добою, що зламала скептицизм попередньої доби, у своїй вольовій напруженості й ідейному неспокої, революційний, поскільки революційна сама епоха, само становлення або, як Юрій Липа каже, «очищення» націй, політичний, бо щільно пов'язаний з проблемами історично-політичного значення, бо становить до деякої міри дзвінкий відгомін національних зрушень.

Про зміст колізій, плеканих українським театром, слід говорити окремо. Можливо, що, загально беручи, «правда вищого серця» (Достоєвський), сковородинська філософія серця становить, зокрема в творчості Миколи Куліша, центральну тему. Вона звучить однаково сильно й у театрі доби етнографізму-історизму й у театрі Лесі Українки і в театрі 20—30-х років. Вдаряюча фраґментарність українських театральних осягнень не зменшує, проте, їх мистецької сили. Але суцільна монументальна трагедія була б, звичайно, великою перемогою. Її чекає українська спільнота, що, може, ніде так виразно не бачила відбиття своєї душі, як у своєму театрі.

Тема переростає межі цього листа, солодка Амаріліс. Я не знаю, коли нас ще зведе доля. Але я знаю, що ви умієте, як у сонеті п. Кальдерона «Зоря», вмирати, щоб кожної ночі народжуватися наново.

ЮРІЙ КОСАЧ



ЯР СЛАВУТИЧ

БАЛЯДА ПРО ГРЕЧКОСІЯ

В соняшному промітті
Мокрі онучі
Обдирав із ніг.
Не шарахкався сич у вітті,
На схилі кручі
Танув останній сніг.

«Досить! Набридло!
Волочись, як бидло».

А з-за просіки немовлям
Кричала земля:
«Розори, зволочи, засій,
О пане мій!»

Манила земля,
І манив плуг
І звав здаля,
Як щирий друг...

Та не хотів знати партизан,
Обдерши мокрі онучі,
Що — дощенту розбити бран
Кличуть мручі,
Звуть полеглі,
Кров'ю стахлі.

Не хотів та знати партизан,
Мокрі онучі обдерши,
Що — воювати спершу,
Дощенту розбити бран,
А тоді,
Сповненому надій,
Запустілі ниви орати,
Золотим зерном засівати,
Ярую та й пшениченьку жати.
Ой, не хотів знати гречкосій!

Прийшли до нього лісовики,
Ярі запалом юнаки:
«Вернись. Не пізно».
— Ну, звісно!
І слуха, слуха, слуха
Шамріння плуга...

Прийшли до нього есеси люті
(Позументи сріблисто куті):
— Ун-тер-менш!
Веди по хліб,
Та не менш
Тонни тягни з колиб!
Не маєш?.. Н-на! —

Ахнула луна,
Ойкнув гречкосій,
Упав на пирій,
До лісу, де волі стяг,
Руки простяг...

Ой, не хотів та знати партизан,
Мокрі онучі обдерши,
Що — воювати спершу,
Дощенту розбити бран,
А тоді,
Сповненому надій,
Запустілі ниви орати,
Золотим зерном засівати,
Ярую та й пшениченьку жати.

1946

МИХАЙЛО БАЖАНСЬКИЙ

Людина і вир

Що спонукало мене писати цей нарис?

Смерть приятеля, Миколи Чирського, що його життя було не тільки оригінальним, але теж життям, виповненим ідеєю, любов'ю, ненавистю і працею. Надзвичайно цікаве і строкате життя — і на такому підкладі й смерть.

Всі події, що тут наводяться, є з математичною точністю правдиві й правдиво змальовані, без афектації, без претенсій на високопарний стиль і навіть без претенсій на увагу літературних критиків. Всі топографічні назви — правдиві. Правдивими теж є назви творів окремих персонажів. Є тільки прибрані імена персонажів і головної постаті. Смерть дозволяє аж два з них розкрити: Кам'янецький - Чирський, Жич - Ольжич. Решту не важко відгадати.

Застерігаю собі одне: не вважаю цей нарис за літературний твір, до якого треба ставити певні вимоги.

Форма його може навіть не вповні відповідає нарисові, не відповідає вона й далеко оповіданню, як теж новелі, ані шкіцові. Є це рефлекс, що не раз твориться без огляду на зовнішню форму, а головне в ньому мусить бути те, що хотіло сказати наше серце.

I.

Скрізь скелі і провалля
Та хижий профіль гострих гір
Такі суворі й невідрадні далі
Оточують наш манастир...

В санаторії на Будах манастирський спокій. Великий, кількаповерховий будинок з великими вікнами, розложений верандами до півдня, лежить, як величезна брила на просторій лісовій галявині і визирає своїми вікнами до неба і лісу.

Хворі сиділи на лежаках і гріли свої виблідлі лиця гірським сонцем, що таки добре добиралося через шиби. Мертвий і невідрадний спокій. Тільки при кінці веранди гурт біло вдягнених людей голосніше дискутує, не зважаючи на кількаразові зауваження сестер і кількох тяжко хворих, що не можуть навіть повернути обличчям.

Це Микола Кам'янецький переконував так пристрасно своїх товаришів недолі, чехів, що Україна має 45 мільйонів населення, що вона була і буде колись самостійною державою.

В гурті ворушилася не висока, але енергійна постать чоловіка років сорока, з прекрасно-зарисованими рисами обличчя, ясним, гострим поглядом — Миколи Кам'янецького.

— Є Україна! Є вона! Сильна, могутня! В наших серцях! Отут! Хоч ми, поодинокі її члени, розкидані по всіх країнах світу, проте Україна як нерозривна цілість живе, житиме і палатиме смолоскипом волі для всіх суміжних країв.

Микола обперся об примурок веранди. Йому не дозволяла хвороба нервуватися.

— А чому ви, за вашими словами, такий великий народ, і не маєте своєї держави? А глядіть на нас. Нас тільки сім мільйонів. Маємо свою державу, що налічує сьогодні чотирнадцять мільйонів душ! Що? Бачите? До цього треба мати політичний хист! А ви не маєте!

Франта Поспішіл, музика з фаху, що набавився по кабаре і барах туберкульози — так розумував. Так його навчили.

— А справді, чому ви не маєте своєї держави? — запитало нараз кілька хворих голосів.

— Це довго треба було б вам пояснювати. Треба вміти читати. А втім своєю мовою ви цього ніколи не дочитаєтеся, а української не вмієте.

Микола Кам'янецький махнув зневірено рукою, пройшовся нервово по м'яких довгих хідниках санаторії на Будах, заглянув через гладку шибу на довкільний смерековий ліс, що тісно, неначе в кліщі, взяв санаторію з усіх боків. Оглянув ще раз своїх співбесідників, між якими прийдеться йому пробути не один день. Свердлував своїми прекрасними, бистрими очима цей гурт. З облич їхніх убачав, що один музика, другий швець, третій кравець, ще інший крамар. Цим головам, здається, ніколи не можна буде пояснити політичних маніпуляцій, політичних трюків і зокрема з Україною. Вони не розуміють цього, як увесь їхній народ.

Все таки Кам'янецький приступив знову до гурту своїх співбесідників, що його так глибоко заторкнули, як тільки прийшов до санаторії.

— Коли б ви знали, панове, як ми воювали і скільки довгих років ми воювали, боронячи від загибелі всю Европу перед ордами сходу і коли б ви знали, як ми боремося до сьогоднішнього дня на всіх теренах, де тільки живе український бойовик, то щойно тоді ви зрозуміли б наш рух, і ви ставились би до нас інакше, як тепер. З повагою і визнанням.

Музик, що був може найосвіченішою людиною із співбесідників Кам'янецького, бо мав дві кляси гімназії і то в найголовнішому місті республіки — Празі, — хотів показати своє знання.

— Скільки я собі пригадую, то це правда, що ви говорите. Так, я читав, як «веліке Руско» воювало з турками, як «русінскі» полководець Хмельницький боровся завзято з поляками, як козаки несли на багнетах славу...

Микола не хотів дослухуватися до кінця таких розмов. Він знав добре вже цю пісню чехів. Це повторялося в Брні під час його перебування там, це дзвеніло в Подебрадах під час студій у Господарській Академії, такі розумні слова чути можна було теж і в Празі. Це говорив чеський міщанин, що вмів тільки читати «Чеське слово» (півмільйоновий наклад), от-так собі, це говорив чеський поліцай на допитах у поліційній дирекції, це говорив гімназіяльний і університетський професор за своїми катедрами до студентів. Всі. Плебс і інтелігенція. Це стара пісня. До цього поволі звикав Микола Кам'янецький, як і всі українські еміґранти. Цей народ вже буде важко змінити. Столітнє виховання тяжить над ним. А може ця примітивність світовідчування, таке розуміння політики, і була їхнім щастям? В душі Кам'янецького вирувало багато думок. І він знову підійшов до свого гурту, щоб ще раз таки знову вдарити в боляче місце слов'янофільства і — подолати. Переконати хоч кількох, а ті дальших. Щоб легше нам тут жилося. Не троюдили нас, як собак. Не викидали нас поза межі життя. Микола не любив здавати так легко своїх позицій, які личило бойовикові, учасникові Визвольних Змагань 1918—1919 рр.

Гурт слухав цього разу уважно. Все ж таки говорить до них український письменник, з більшою освітою за їхню. Ламалися душі примітивних політиків, як ломляться крижини на весну під напором теплішої води, нагрітої сонцем. В усій санаторії говорили, що прийшов новий туберкульозний, «чловєк з Руска», письменник, що зве себе українцем і не любить Руска. З кімнати до кімнати, з поверху на поверх, а то знову зі сходів на сходи сунули вістки про Миколу Кам'янецького. Чергувалася ненависть з любов'ю, милосердя супроводило злобу — все це до єдиної нової людини з Московщини, що не любить Москви.

При обіді, на проходах в лісі, на веранді, при переглядах в амбуляторіях, у читальні — всюди, куди тільки можна було лікуванцям заходити — давали це відчути Миколі Кам'янецькому.

Щойно за тиждень спільна хвороба дала можливість взяти верх справедливості, коли про таку може бути мова взагалі.

Миколу Кам'янецького хворі на своє старе русофільство чехи почали любити. „Любити" — може й ні. Але вони його могли знести між собою. Він же ж так запально боронив свій рідний край, говорив так гарно про життя. Деколи співав їм таких прекрасних українських пісень. Навіть не раз доходило до того, що його співмешканці видумували самі багато цікавих і комічних сатир проти росіян, щоб цим Миколі Кам'янецькому приподобатися і полегшити йому тягар задавленої хвороби.

В кращі хвилини санаторійного співжиття, коли гріло сонце, а Миколу Кам'янецького, забирала туга за своїм Кам'янцем Подільським, — Микола запрошував їх до себе в гості.

— Ми зовсім інший народ, ніж ви. Якби ви одвідали мене вдома — побачили б. Коли повернемося до самостійної України і матимемо змогу вас гостити... Ех, то будуть гостини! А як я вас почастую в своєму Кам'янці Подільському, де стільки чарівних скель і печер, то будете пом'ятати все життя. Не так, як ви нас тут гостите...

В такі настроєві хвилини Микола любив широко розказувати про чарівний Кам'янець Подільський, про Поділля, про Україну і про себе. Це останнє, щоправда, бувало рідко, але бувало.

— А там то такі дикі, таємні печери, повні містики, гостро зарисовані скелі, а балки чудові... А люди, що пошукати таких під сонцем.

Чехи йому вірили.

Микола Кам'янецький часто і в своєму ближчому

гурті згадував і тужив за подільськими кручами і руїнами з татарських часів. За печерами, що в них ховався малим хлопцем. Дивно, одначе, було, що в своїй творчості він так мало писав про втрату Кам'янця Подільського.

Санаторійні дні Микола Кам'янецький використовував для своєї творчости. Дискусії, проведені тут, його упевнювали політично і загартовували в намірах і плянах. Ці типи додавали йому нових персонажів. А пошта щоденно щиро приносила йому миле й неприємне листування, часописи, нові книжки з написами авторів і без них.

Ці дні не були втрачені.

II

І кожен тут (чернець, поет і лицар) —
як кам'яні статуї — без утоми —
свої байдужі і холодні лиця
скеровує у невідоме.

Вже давно стихло останнє слово літа. Хоч у великому місті не дуже помітний перехід до осени, — проте, на передмістях його видно.

Пізня ніч. Під горбком за вишеградським двірцем, перед великою празькою в'язницею Панкрацом, уже запанував звичайний нічний спокій. Під цей горбок швидкими, майже нервовими кроками добирався пізній приїжджий. Зупинився перед Віллою і розшукував на землі, чим би то пробудити мешканців, що вже спали.

Нараз тишу прорвав гострий бренькіт шиб, що летіли скалками з першого поверху Вілли Бєлки, яка мала претенсію ввійти до історії української літератури і не тільки самої літератури. Вікном пролетів камінь і ніжно полоскотав у самий ніс власника всього поверху Константиновича. Це Кам'янецький так влучно вціляв. Він вмів добре міряти. Колись учився в юнацькій школі. Вилетіли легкі прокльони не так через біль носа (і так не дуже рівного), як більше з уболівання над втратою шиби. Холодніє, а з кишень Константиновича вже не відсьогодні почало віяти теж холодом. На еміґрації не живеться солодко. Але як побачив Кам'янецького — ніби зрадів, дарував йому безчинство і збіг сходами, що дудоніли на ввесь діл.

— Ааа! Вітаю! Вітаю! Як здоров'я?

Сплило багато порожніх слів, поки обидва зійшли нагору.

Кімната Константиновича, чи властиво п'ять кімнат, де жили ще два співмешканці — Силюк і Михайлюк, — мали честь гостити знову Миколу Кам'янецького. Санаторія — це не для його бурхливої і непосидючої вдачі.

Засвітили велику гасову лямпу — це єдина вілла майже біля центру Праги, що уперто гребувала електричним світлом, — і мусіли прокинутись усі мешканці Вілли Бєлки, що в той час там спали. Константинович був відомий уже з того, що на нічліг брав усіх, кого тільки міг зустріти на вулиці. Сплячі були вдячні світлу. Менше дошкулятимуть блощиці, що тут саме чомусь вибрали собі місце постійного проживання.

Від Кам'янецького взяли плаща з заяложеним коміром, палицю, і ще щось. Одклали це у куток на підлогу, бо в усьому помешканні була тільки єдина шафа, як це шафою можна було назвати.

Микола відідхнув з дороги.

— Не можу я там сидіти! Щохвилини я мріяв про те, щоб якнайшвидше вирватися хоч на короткий час до своїх, до Праги, до цієї вашої богемської Вілли Бєлки, що ввійде в історію нашої епохи. Я зараз неначе розквітаю, живу, і, здається, спати не буду цієї ночі. Вставайте всі, і будемо балакати або йдім до Праги, розбудім усе місто, щоб знали нас.

— Видно динаміку, життя! Але ми тут такі перепрацьовані в Празі, що раді, коли прийде ніч.

— Друже Силюк, від вас це соромно чути.

Кам'янецькому й Силюкові не дав докінчити товариської суперечки Константинович. Він упевнено ввійшов до кімнати, виглядаючи в своєму короткому шляфроку, як польський шляхтич часів Наполеона. Він встиг уже за цей час зварити чай на примусі. Це його спеціяльність.

— Прошу, чай подається, — і молитовно простяг сухі руки. Всі перейшли до кухні, це була простора кімната, де на підлозі стояло все господарство. З меблів лишилося тільки одне тут, — буфет, набіло пофарбований, спадок по небіжці, що так несподівано покинула це помешкання, на превелику, хоч і тайну радість Константиновича.

Микола Кам'янецький, п'ючи чай, широко розказував про свої нові враження в санаторії на Будах, про цікаві політичні події, із ремарками, про все те, що могло цікавити мешканців знаменитої в майбутньому Вілли Бєлки. А він знав, що їх цікавило. Бо це не важко було знати. Коли навіть чеські очі та вуха про це знали, то чому б не знав Кам'янецький? Врешті він, як справжній майстер слова, режисер і актор, знав, на чому зробити пуанту, щоб зацікавити ще більше своїх слухачів. Була це по другій склянці чаю згадка за новий твір, що його написав уже тепер, бувши в Будах.

— Мій новий твір саме покаже шалену боротьбу за волю. Ніхто не сміє насміхатися з нас. Хай прочитають його. А то всюди тільки: ви ледащі! Якиж вас ледащих сорок і п'ять мільйонів, що держави своєї не маєте? Як цуцики ходять і ґедзями робляться. — Називаю мій новий твір «П'яним рейдом». Це вже не будуть отамани, що співають пісень. Це не будуть Андрії Карабути чи Неофавстіяди. Де там! «П'яний рейд» — має бути відгомоном голосної луни наших Визвольних боїв!...

Слухали його уважно. Любили його. Константинович радісно і хитро потирав руками і напевно думав з радістю: от якого геніяльного гостя він приймає у своєму помешканні в Празі. Про це писатимуть колись у споминах. Залежно від часу і конюнктури. Михайлюк одразу взявся за реалізацію пляну. Хоч у нього найменше було математичних здібностей. Це тільки обставини змушували його до того. Рятувати ідею. А там вже йому допоможуть інші. Сам як аматор нових поривань, нових задумів — запропонував зразу Миколі Кам'янецькому гонорар за «П'яний рейд».

— Пане Микола, може б ви завтра прочитали нам у нашому вузькому колі хоч уривок із цього нового твору? Ми скличемо знайомих, зваримо чай, а ви нам прочитаєте? Правда?

Константинович зіскочив зі свого стільця, не давши ще докінчити два слова Михайлюкові, і став перед Кам'янецьким.

— Так, так! — переконував дбайливо далі Константинович, що сам ніколи в своєму житті не кінчав початих ним плянів. Хоч пляни його були не абиякі! Більші за пляни президента цієї республіки.

А Михайлюк спостерігав у цей час тих двох людей. А багацько було в них спільного. Не одного віку! Народжені далеко в різних кінцях української землі. Проходили інші школи, інше навчання, інше зовсім було в них життя, інше оточення. Одначе, як багацько в них спільности! Ця спільність в'язала так тісно двох людей — уродженців Кам'янця Подільського і Самбірських Берегів. Вони запивали чаєм вічне побратимство, до пізньої години ночі сиділи й дискутували про високі речі.

Нічліг для Миколи готували спільно. Під керівництвом розсіяного Константиновича Михайлюк витріпував вночі матраци так, що сусіди другого дня похитували головою і жаліли молодого чоловіка, що так скоро повезуть його до божевільні. Силюк давав свої ковдри, а Константинович відступав свою директорську кімнату, а сам переносився на підлогу до неумебльованої. Це ж гість. До того ще хворий.

Поволі лягали спати, кожний думаючи над чим іншим. Тільки Константинович і Кам'янецький знайшли це і на кілька годин ночі спільну тему.

Заповіджений чай на другий день удався. Крім хазяїв Вілли Бєлки, не спізнившися, з чистим комірцем і краваткою прийшов літературознавець і фанатик спорту, чи, як чехи говорять, фаноушек футбольний, Ігор Ващенко зі своєю сестрою Зорею, замашистий в рухах і творчості маляр Алевич з дружиною. Прийшов письменник Танчук, що його д-р Яструб в антропологічному збірнику зарахував до ляпоноїдної раси, за що одна особа і собі обіцяла антропологові прилюдний поличник. Танчук оперся вигідно на фотелі, розклав руки на поруччях. Він дістав за свій архітвір нагороду. А потім він і автор цілого ряду інших цікавих речей. Йому можна так — трохи претенсійно. Вульканічний поет різьблених душ Жич, автор маленької обсягом, але зате голосної збірки поезій «Рінь», далі поет ніжних і викінчених строф Фанович і ще кілька менших знаменитостей української літературної Праги. Мало хто спізнився. Зовсім не прийшов запрошений відомий журналіст-шляхтич з перукою — Мамухин, автор книги «Без маски».

Гості зібралися в найбільшій кімнаті. Поуставлено вздовж кімнати столи, накрито майстерно пакунковим папером, позичено з десяток фаянсових горняток без підставок, — і готовий урочистий чай.

Смачно і вільно пили чай з цукром, мазали досхочу білий чеський хліб першоклясним марґарином, говорили про різні політичні новини, хто що тільки знав, докидав, про настрої на українських землях і про незавидну долю людей, що Бог розум у них відібрав.

Коли вже йшла мова про таких людей, то їх знайшлося більше на цьому світі.

— Ви знаєте, пане Миколо, цікаву новину?

Михайлюк хотів передати нову анекдоту про чеську поліцію, з якою він мав, здається, найчастіші зустрічі.

— Ні!
— Ні!
— То слухайте: приводять на поліцію білоруса, що вже півроку не платив господині за помешкання. Питають його, якої він національности, бо це часто грає у чехів ролю, чи його покарати чи помилувати.
— Білорус, — відповідає запитаний.
— Не знаю, — каже директор поліції, — такого народу! Ви може Рус?
— Я білорус!
Директор почав бігати як скажений по канцелярії, заглядав до якихось книжечок, тонших і товщих, але таки не піддавався.
— Ну, так! Добре! Ви ніби білорус, а любите ви Руско?
— Ні! — відпекується білорус.
— Ах так, то ви тоді українець! Тільки ті ненавидять Руско! Пишіть українець, — звернувся директор до урядовців.
— Ні, я білорус! Прошу мене так і записати!
Але записали його таки національністю українцем.
Микола Кам'янецький собі реваншувався гумором із санаторійної зони. Ігор Ващенко не забув зайняти при такій святковій оказії більше десяти хвилин часу темою про спорт. Не так про спорт взагалі, як саме про футбольні змагання. Часто можна було бачити, як чорна, кучерява, майже завжди без накриття голова Ігоря Ващенка пробігала миттю натовпами людей перед празькими грищами, добиралася до нас, брала (або не брала) найдешевшого квитка, щоб насолодитися копаним м'ячем. Він разом з Миколою Кам'янецьким знали всі кращі спортові грища. Крім літературних тем, у їхніх листах не бракувало ніколи згадок про футбол. І за столом поплили розумування — чому Спарта не побила Славію та Злін — Пардубіце тощо. Чому цьогорічну чашу Ліґи не дістала СК Кладно, про СК Русь та про брамкаря Бокша, про цілий ряд Довбушів, Грабарень та Украін. Аж щойно коли вони обидва завважили, що ця тема більше нікого з присутніх, крім них не розпалює, — вони мусіли нехотячи вгамувати свій спортовий патос...
Опісля всі, хоч вони радо вітали в себе Миколу Кам'янецького, дорікали йому — чому він покинув санаторію на Будах, добрий лікарський догляд.
— Мусів, панове. Хочу трохи допомогти вам тут, бо вважаю, що життя людини є для того, щоб оддати його загалові. Я так вважаю. Ненавиджу моїх співмешканців в санаторії, хворих тілесно і душевно. Хочу пожити трохи духом свіжішим, здоровішим і вам додати те, що в мене ще є.
Виглядав на надзвичайну людину в цей час. Неначе кожного дня передбачав свій близький кінець і хотів продати життя за найдорожчу ціну.
Не чути було в цьому гурті людей нарікань, квилінь і жалів. Ця риса була всім спільна.
На столі не залишилося вже ні кромки білого хліба, — і от Жич, найбільш поважаний зібраними, просить таким властивим тільки йому ніжним рухом руки Кам'янецького прочитати уривок «П'яного рейду».
Микола сів на залізне ліжко під вікном, що виходило на сходи. Звідти видно було край спортової площі та діда-музику. Він там часто вигравав нові чеські шляґери, що не раз могли довести людину до розпуки своєю сумовитістю, розжалібленням. Микола проміряв музику своїм гострим поглядом, і той ніби на замовлення заграв під настрій читання «П'яного рейду» — військові марші, що дуже гармоніювали з ніткою дикцією Кам'янецького. Заспокоєний такою розв'язкою, Микола витягнув із позиченої течки жмут паперів і заліз рукою до кишені, щоб приготувати собі кілька хустинок на допомогу. За той час всі присутні умістилися, де хто вважав за вигідніше.
Сухий голос Кам'янецького, точна і правильна вимова, незвичайно цікава тематика прикували всіх на цілий час читання.
Найкращим унісоном твору були бойові марші старого музики, що доходили до кімнати через вибиту шибу в вікні. Вони ніби демонстрували образи епопеї в «П'яному рейді».
Зосереджений Алевич креслив пильно ілюстрації до нового твору. Він знав, що це буде його обов'язок. Ващенко бурмотів щось собі під носом і вже бачив з-під свого пера надруковану в журналі добру критику. Жич сидів як скеля і майстрував на ту тему кований вірш. Силюк замислився так, що, здавалося, забув час і простір, пані Зірка розкрила широко зініці і тепло усміхалася до Кам'янецького, вона дякувала йому від себе і від мільйонів жінок в Україні за добрий твір, а Михайлюк, скептик і цинік, сидів, спостерігав і дивувався творові, словам, майстерним словам, що ловили за душу, хто, очевидно, таку має, і порівнював хворого автора до Лесі Українки.
— Ваш «П'яний рейд» перевищив ваші дотеперішні твори, він перевищив взагалі всі дотеперішні твори, написані на цю тему. Це вулкан, що загорівся й вилився лявіною жагуче і палко.
— Не говоріть ще. Це тільки один із п'ятьох актів. Як будуть виглядати чотири інші акти, ще важко тепер сказати. Не хотів би вас прикро розчарувати. Потрібніша мені критика.
— Так, це добре, — Жич по похвалах схолоджував. — Задум є, пов'язання теж, акція теж. Але чи ви продумали деякі місця, чи вони правильні з історичної перспективи? От, скажім, смерть героїв в церкві? Чи он такі місця...
І слідувало багато місць, цитованих Жичем, записаних на маленькому клаптику паперу, що його треба було дуже уважно обертати на всі боки, доки не вичерпаються записки. Це йшло довго, бо клаптик паперу, вирваний з чужого бльокноту, треба було читати згори, знизу, з боку правого, з лівого і скісно і трохи ще залишалося записаного на другій сторінці, про що вже Жич не згадував або забув.
Кам'янецький уважно вислухав усі поради літературознавців, малярів, істориків та спеців від критики, за яких правив Ігор Ващенко.
— Сердечно дякую за вказівки. Як тільки повернуся знов на Буди, почну писати. Думаю, що за місяць матиму готову річ. А тепер, — хвилину Кам'янецький помовчав, розглянув насторожені обличчя присутніх, — хотів би я дістати грошову дрібничку як аванс на «П'яний рейд». Знаєте, щоб відрадніше писалося. В Празі то таки придасться!
Хоч було важко дістати від цього гурту «грошову дрібничку», проте для Кам'янецького завжди все можливо.
Прага припала на цей раз до вподоби Миколі. Не хотів повертатись на Буди. Хоч мав звільнення від лікаря тільки на два дні — він просидів цілий тиждень — доки врешті не витратив «грошеву дрібничку» до сотика. Константинович мусів купувати йому квиток назад до санаторії зо своїх грошей.

III

Гримить, опадаючи, залізнеє окуття,
Останні рвуться рабства ланцюги,
Прийшла кривавая покута!
О, лютий вороже, в смертельнім танці [гинь!

Миколі Кам'янецькому найбільшою насолодою було читати пресу. А вмів він читати — не так як написано, а так як думано. Над республікою заходило сонце. Лорд Рансімен балянсував у Празі і розжився на кілька днів в найкращому готелі Алькрон. Про Судети йшла мова в політиці. Про Карпатську Україну. Ці вістки непокоїли Миколу. Написав листи до Праги. «Панове, розраховуйте на мене! Я завжди з вами!» Але Жич мовчав, бо вже в той час без шуму виїхав на Карпатську Україну і за собою потягнув кучеряву голову молодого Ващенка. Тому пані Зірка листа від Кам'янецького одержала, хоч він був адресований до брата — проте жіноча цікавість не дозволила їй не розкрити — і вона відписала Кам'янецькому: «Мій брат виїхав туди, де відбувається тепер важлива подія». Коротко, але ясно.
Цей лист днями й ночами мучив Кам'янецького. Муляв душу. На прогулянці, під час обіду — всюди. Часто на веранді, дивлячись у безкраю далечінь, він витягав його з внутрішньої кишені, трохи вже зім'ятого, і знову вдесяте тепер прочитував: «Мій брат виїхав туди, де відбувається тепер важлива подія».
— От свині, вибачте за слово — говорив майже голосно Кам'янецький. — А мене тут залишили! Я хочу теж бути свідком важливих подій...
Кам'янецькому від того часу не смакувало вже ніщо в санаторії. Зненавидів тут усе. Ліжко, стіл, товаришів, алеї в лісі, кухарок.
А події проходили днями, як злива змивали голови політиків. Ці події перекреслювали пляни республіки і її президента.
Загорівся вогонь і на Карпатській Україні. Спочатку паперовий, опісля кулаковий, а далі й до зброї добиралися оборонці прав. Всі, хто чув себе сильним, поспішали туди — допомогти, де треба. Заявилися Жич, Ващенко, Танчук, Михайлюк, Алевич і ще багато їх.
По селах і містах Карпатської України співала свою пісню українська осінь 1938 року і проходив у забуття віденський арбітраж. Перетято так недбало і злісно залізницю, що до серця України за Карпатами треба було діставатись або літаком з Праги до Солотвинських копалень, або їхати до Перечина, звідкіля пере-

повненими і знищеними автобусами до Хусту. Ця дорога не належала до приємних. Кожного, хто приїздив цією дорогою на запросини Жича, спрямовували до прекрасного будинку, купленого за американські гроші, нашими таки українцями названого американським посольством, бо це був тоді привід до суворої екстериторіяльности. В цьому домі жили сталі мешканці і принагідні великі гості.

Дім вирізнявся виглядом і комфортом від празької Вілли Бєлки. Тут були перські килими, шкірою обтягнені фотелі, дорогі меблі, електричне світло, лазничка і врешті найконечніша маленька убікація, чого не можна сказати про Віллу Бєлку.

За спущеними шторами і щільно затисненими вікнами сиділо багато їх. Жич, як звичайно, тихо, нечутно підступав до кожного, вітався і установляв, де кому місце. Цілий вечір, як і попередні, — проєкти, пляни, інструкції. Раптом тишу прорізав дзвінок і рівночасно стукіт чобіт до дверей. Це були часи, що приносили несподіванки Кілька тих, що перескочило кордониназелено, перейшли до скрайньої кімнати, вікна якої виходили в сад, звідки краще можна було при потребі знайти вихід. Слуга відкрив двері, і почувся привітний мелодійний голос. Майже всі пізнали. Бо хто ж не пізнав би голосу Миколи Кам'янецького?

— Вітайте, панове, — кричав ще в дверях, зустрічаючи Алевича і Жича, — Кам'янецький. — Вітайте!

— Здорові були! — потиснув руку Жич.

— А то ви такі, хай вам не повторю те слово, що його сказав я в санаторії. — Без мене Україну будувати? Ви, Жич, прекрасна людина, але ви в 1918 році мали дванадцять років — а я вісімнадцять! Це ж, приятелю мій, велика різниця! В мене досвід! Два роки без перерви я носив на своїх плечах рушницю й ґранати!

— А от, краще розгостіться, не теревеньте! — вирішив Алевич. Ввели до просторої вітальні, що призначена була для генерала з Відня, відомого автора чортківської офензиви, що мав приїхати теж до Хусту.

Кам'янецький скрикнув з радістю.

— Е, то як бачу, це справжнє посольство. Не так як у тій Бєлці над Вишеградом у Празі! Тут, бачу, і фотелі, і бюрко, паркет і килими! Олійні образи?

Микола оббігав кімнату, погладив ніжно кожний з меблів і знову сів.

— Але все це єрунда! Так, єрунда! Нащо нам ці меблі! — А як там справи? Це головне! А ви, голопуп'ятки, хотіли без мене України?

Подали чай, хліб з маслом. Все на підставках.

— Та це не так, як писали чеські часописи, що тут немає чого їсти... Прощаючися зі мною в Будах, казали мені — за «Чеським словом» — ви там з голоду помрете. А я їм сказав: хай, але на українській землі мене поховонять. А бачу, що то таки брехня.

— Ні, їсти то дійсно трохи бракує, — підтвердив Алевич, — одначе мусимо скромно.

— Вчора вранці я ще був на Будах, панове. Лікарі казали, що в мене щось з тими легенями не дуже то в порядку. Легені — легенями, але Україна — Україною. Ох, коли б тільки було краще і швидше сполучення залізницею з Буд сюди. А то два дні дороги! Знали, де вдарити сусіди! Мені здавалося, що це віки тривають, доки я добрався до Хусту. А тут, бачу, мене треба. Образотворче мистецтво, театр, наш національний театр створю, видавництва розбудую, щоб і гуцул в Чомшурах та на Бреску̃лі мав українську книжку, наше військо організуватиму, що схочете?

В цьому місці звернувся до Жича.

— Що хочете, робитиму! Зараз мене запрягайте до роботи.

— Вам треба трохи відпочити, — вмовляв його дуже зрівноважено Жич. — Вам треба хоч тиждень спокою. Ми вже тут з Алевичем і іншими встигли дещо наладнати і, дійсно, за тиждень ви, Кам'янецький, очолюватимете велику твердиню нашого бойового мистецтва — Летючу Естраду!

Кам'янецький стукнув об стіл чашкою з недопитим холодним вже чаєм, вистрибнув із м'якого фотелю, прискочив ближче до Жича, неначе хотів його висадити в повітря.

— Тиждень! — розмахував зі звички своїми артистичними руками, — це ж збожеволіти можна без роботи за такий довгий час! Я зараз хочу тут говорити, організувати, вести, писати! Будуємо Україну, революційну Карпатську Україну, а не якусь там міщанську Просвіту!

Була пізня ніч над Хустом. Гірська ніч, холодніша за ночі в Празі чи на Будах.

Микола Кам'янецький робив у новій державі все, що тільки може виконати в таких обставинах надлюдина. Дні й ночі при невпинній праці. Він писав, читав, говорив, організував, їздив, творив і воював.

— Неначе не буде завтрішнього дня, — говорили йому.

Де його поставили — там він неначе вростав. Перо і рушниця однаково трималися йому в руках. Слово і чин бігли в нерозривній сполуці, у вічній згоді і творили епопею, що загомоніла вздовж і впоперек краю, що заставила призадуматися сусідів. Створено казку землі, вона вже написана, оформлена і передана до музею національної революції для майбутніх поколінь, що прийдуть. Напевне прийдуть.

IV

Із сяйва Канева, із сутінку Бендер
Знов кличуть нас Мазепа і Шевченко,
Чи ж поклик їх не вчуємо тепер?

Політичні події розвивались далі. Бистрогінними автами перебігали по асфальтових і неасфальтових шляхах Европи. Сталін з Кремлю сказав комплімент в сторону Берліну, Берлін зм'якнув у своїх домаганнях переглянути кордони. Угорщина зарізала понад два мільйони своїх добре вигодованих свиней з чорною шерстю і переслала в захолоджених вагонах дарунок Італії. Карпатська Україна зникла як географічна назва з мапи Европи. Вона залишилася тільки в скелях і бутинах Карпатських гір, в людських душах, що томилися в угорських таборах і в'язницях, та тих, що не мали часу роздумувати над минулим. Назрівали нові події. І вони вже були на еміґрації, мали інше завдання.

Минало так літо 1939 року.

Загорівся новий вогонь, що жарко спалахнув і злизав протягом 18-ти днів польські кордони. Створився новий твір політично-географічний, що прийняв назву Генерал Губернаторства.

Події на цих землях, частково вже і на українських, мали відгомін і в Празі. Микола Кам'янецький сидячи в канцелярії Українського Національного Об'єднання розгортав нову широку кампанію видавничу, очолюючи секцію письменників і журналістів. Хоч втома була велика, тяжчала з дня на день хвороба і витискала вже частіше кров з уст — та сильний, невідступний дух витримував і трощив усі труднощі і перепони, що стояли поперек дороги.

— Ви знаєте, от-от і впаде кордон над Бугом. Я це передбачаю. Ми мусимо бути до цього готові! — Маємо навезти цінної літератури до України, щоб ми себе показали в справжньому світлі перед народом. Вагони й вагони! Цілими поїздами сунутимуть до України книжки і книжки... Тільки трохи більше порозуміння, більше відданости, більше праці!

— Так, це все добре. Але вам належить відпочинок по угорському таборі. — Переконував його Михайлюк, що мав у той час функцію бібліотекаря в Українському Національному Об'єднанні.

— Одпочиватимемо вже в Києві, Одесі чи хоч би в Кам'янці Подільському.

У грудневий день 1939 року Микола Кам'янецький не з'явився на засідання, що його сам же таки скликав. Кілька днів пізніше його відвезли до санаторії.

А політика йшла далі. Що їй? Вона як підземна водна жила, що несподівано проривається десь із глибів скель чи глиняних горбів і розсаджує гаті, розриває плоти, старанно викінчені дбайливими господарями, заливає врожайні поля, замулює грядки, повні городини.

Була прекрасна літня неділя 1941 року. Над берегом Влтави Михайлюк саме закінчив читати листа від Миколи Кам'янецького. Ще раз взяв цього листа і знов простудіював незрозуміле для нього місце про розвал Азії!

— Що собі Кам'янецький думає? Сидить у санаторії **і думає про розвалення Азії?**

Михайлюк ходив по березі і майже голосно роздумував над словами Кам'янецького, як тут нараз рухливий газетник приніс, біжачи з витріщеними очима, надзвичайне видання чеських денників з датою 22. червня. Великими розстріленими літерами стояли непорушно слова Адольфа Гітлера про проголошення війни Совєтському Союзові.

— Війна!!

Михайлюк схопив свої речі і полетів до свого мешкання. Напевне ждатимуть його там, а він витрачає час на сонці.

Події йшли далі. Котилися лявіною. І люди мусіли брати події такими, як вони були. Не сила було їх перемогти або змінити. І Михайлюк примушений був переїхати з Праги до Кракова, опісля з Кракова до Львова.

По перших зустрічах, що були обов'язковими, Михайлюк проходив алеєю у Львові. — Надворі було гарно. Гей ніби літо забуло цього року втекти в небуття і так люб'язно пригрівало львівські бруки і асфальтовану

доріжку. Михайлюк оглядав і вивчав Львів. Все видавалося йому новим, приємним і водночас величним.

Раптом він помітив, як у напрямі театру швидкими кроками йшов хтось дуже добре йому знайомий. Рухи рук і профіль, одяг, — взагалі прохожий мав вигляд, подібний до Миколи Кам'янецького. Але що він тут у цей час робив би? Таж він у санаторії. Говорили навіть, що поважно хворий. Угорська в'язнична обслуга обслужила занадто обслужливо.

Михайлюк догнав цю ориґінальну постать на роздоріжжі й з дива не міг вийти.

— Як ви тут взялися? Ви мене випередити хотіли? Та це ж шалена мусіла бути для вас подорож?

Михайлюк узяв Кам'янецького за рукав і провадив до лавок, що не всі стояли на своїх місцях. Це ж не дивно, тут війна проходила.

— Яка моя подорож там була, то вже була! Хай западеться під землю! Головне, що я тут. Тепер вже мене не піддурите ви всі, патріоти. Я хочу належати теж до тих перших! Негайно хочу їхати далі. Там мене напевне потребуватимуть!

Сіли на лавочку.

По правому боці виднівся міський театр, тепер львівський оперний театр. Саме проходив там ремонт, і незабаром мала відбутися прем'єра «Запорожця за Дунаєм». Опісля «Маруся Богуславка», далі «Сватання на Гончарівці», опісля «Земля» Стефаника. Так голосно заповідали розліплені афіші, надруковані тільки українською мовою. По лівому боці виднівся великий постамент Собєського, що неначе хотів вилетіти зі своїм конем в даль, хоч би на доми з протилежного боку.

— Глядіть, пане Миколо, я вас зфотографую біля цього пам'ятника, і знайомим показуватимете, що ви були в Києві під пам'ятником Хмельницького. Яка подібність!

— Не профануйте таких святих речей. Куди цьому до велетня!

Говорили про багато інших речей зразу, тому не було толку в цій розмові. Перескакували з однієї теми на другу. В них назбиралося так багацько нових вражень, що годі було за короткий час виговоритися. А ще в такий час. Непевний, як ніч у циганському таборі.

Кам'янецький врешті встав, запнув плаща, скрутив у рольку дешеву книжку, куплену по дорозі до Львова, і закурив цигарку. Брови насупилися.

— Я їду до Кам'янця Подільського.

(Закінчення в наступному збірнику «МУР»).

ХРОНІКА

З листування правління МУРу. У зв'язку з закликом Правління МУРу до всіх членів Об'єднання зосередити свою літературну працю навколо запланованого видання альманахів і збірників літературно-мистецької проблематики до Правління надійшли листи від деяких членів МУРу. Подаємо витяги з тих листів, які становлять ширший інтерес.

Михайло Бажанський застерігає від того, щоб не піддавано неґації все, що видається поза МУРом. Основний, на його думку, спосіб реґулювати видавничу справу — «справедливість тону критичного», щоб при виданні недоброякісної продукції «на майбутнє і авторові і тому видавцеві не дати можливости зробити знов таку ж помилку». Впорядкування видавничого руху не повинно нагадувати цензуру. «Добре було б, щоб це впорядкування випливало б само з себе. Цього можна досягти тільки безнастанною і упертою працею на культурному, літературному та науково-критичному полі».

Іван Коровицький погоджується з запроєктованими заходами і бажає, щоб можна було «дійсно допильнувати, щоб члени МУРу підпорядкувалися» ним, а ті, хто редаґує різні журнали, «прирекли влиття своїх органів у проєктований «МУР».

Василь Чапленко пише, що справді «треба створити один солідний літературний журнал, а всі теперішні недоноски ліквідувати», але застерігає, що це треба «зробити аж тоді, як новий журнал стане фактом».

Юрій Чорний пише: «Вітаю загальний напрям і розплюноване принципово підтримую. Маю пару застережень до формулювання. Написано: «Треба визнати, що кількість журналів не відповідає кількості письменників». Вважаю такий погляд особистим і слова «треба» визнати не можу. На мою думку, тяжко уніфікувати літературний журнал і цілу вартісну, на думку Правління МУРу, літературу монополізувати для журналу в проєкті і таким шляхом нищити макулятуру». «Питання складніше і вимагає скорше практичних, ніж теоретичних заходів. Оскільки частина мурівців, що нічого не видали..., забажає обмежити спритніших своїх колеґ, нічого доброго з цього не вийде. Справа не в перевазі одного над одним, а в синтезі». «Особисті акції, оскільки вони не в колізії з засадами української національної етики, в розумінні еміґраційного представництва і згідно з самим статутом МУРу не є заборонені, навіть не є гальмовані». Правлінню МУРу «мусить бути назовні байдуже, що і яку кашу собі ...варять. Опріч цього, не можна не пам'ятати, що не лише в самому МУРі є діяметрально протилежні індивідуальності..., але більшість активу молоді нашої доби відрізняється практично від засад «мурівців» не лише ментальністю, але і соціяльною роботою й походженням».

Переходячи далі до критики видавничої роботи МУРу, Ю. Чорний пише: «Є, власне, хиба сьогоднішньої преси, що вона здебільшого редаґується «кваліфікованими» чи автокваліфікованими поетами й критиками... Краще діло стояло б, якби преса редаґувалася професійними журналістами». В усіх майже газетах «відчувається передусім брак спеців-журналістів і тріюмф ...белетристів. І оскільки б не пара бульварних журналістів і діячів на полі паскових ринків, видання б, не зважаючи на наявність «кваліфікованих», напевне, провалились. Як і всюди, так і тут не сміє бути переваги одного над одним. Доба ставить труднощі і вимоги — і їх переборює і гармонізує з нею синхроністична синтеза... І таке буде так довго, доки «Видавничий сектор» МУРу буде жити в ілюзії Европи до 1939 р. і обмежуватися на обіжниках про потребу видань».

«МУР ще нічого не показав назовні і таким чином детально (?) майже інтактний критично. Зупиняємося перед дилемою: репрезентація, чернеча келія — або синтеза». «Вимагати від спритних популяризаторів і профанаторів, щоб вони припинили свою діяльність на користь МУРу..., що після року свого прозябання випустив літографовано найгірше видання найбільшого свого поета — є парадокс... Тому щодо майбутньої редакції «МУРу», то раджу, опріч «кваліфікованих» письменників, притягнути туди хоч би двох «кваліфікованих» пасканів. Думаю, що гірше, ніж виданий був «Попіл імперій», вони вже не видадуть нічого».

Свій лист Ю. Чорний закінчує так: «Прошу прийняти мої зауваження як бажання шляхом гострої опозиції висловити на марґінесі свій погляд і надіятись, що хоч якась думка не кинена зайво. Я не претендую на славу «кваліфікованого» коректора мурівських помилок і не ображусь, оскільки, якщо взагалі мій лист буде прочитаний до кінця, резонанс буде неґативний. Знаю із практики, що інша доля його не стріне.

«Я перший із немурівців відгукнувся на заклик МУРу в грудні 1945 р., не шукаючи автопропаґації взяв (пасивну, бо нечлен) участь у з'їзді в Ашаффенбурзі, перший у силу своїх спроможностей зреферував усе в пресі і буду нині, коли вистане сил, поборювати словом і пером хворобу організації (якої членом я є), діягноза котрої була і є до сьогодні брак розумної організації і скандальна репрезентація назовні».

У газеті «Українські Вісті», ч. 37 (47) оголошено лист до Правління МУРу в справі порушень свободи слова управами певних таборів. Лист був підписаний такими особами: В. Державин, Л. Білецький, І. Багряний, В. Чапленко, В. Шаян, В. Порський, Л. Лиман, Яр Славутич, М. Орест, Ю. Чорний. У спеціяльному листі до Правління МУРу Л. Білецький і В. Порський повідомили, що вони підписали лист не для оголошення його в пресі і лист надрукований проти їхнього бажання. У зв'язку з цим листом Правління МУРу висловило свій погляд на свободу преси і випадки її порушення. Цю свою відповідь Правління МУРу просило оголосити газети «Українські Вісті» і «Українська Трибуна». Відповідь вміщена в газеті «Українські Вісті», ч. 40 (50).

Обговорення нових видань. З метою популяризувати серед читачів цікаві появи сучасної літератури Правління МУРу вирішило організовувати прилюдні обговорення важливіших з-поміж нових видань. Першими об'єктами обговорення мали бути збірки поезій Василя Барки «Апостоли» і Михайла Ореста «Душа і доля».

Обговорення поезій В. Барки відбулося в Мюнхені 28. липня. Вступне слово виголосив Юрій Шерех, який висловив погляд, що поезії Барки, взяті як цілість, становлять позитивне явище і нове слово в сучасній поезії. В обговоренні взяли участь науковці, письменники й студенти. Проф. Карбик застерігав перед перебільшен-

ням ролі почуттів у поезії. Юрій Косач відзначив філософську глибину і европейський рівень поезій Барки, Олекса Ізарський характеризував вірші Барки як глибоко поетичні і глибоко українські. Студент Іващук закликав до синтези суб'єктивного і об'єктивного, д-р П. Мірчук відзначав вдалі і невдалі місця в «Апостолах». У прикінцевому слові Василь Барка говорив про ролю християнства в світогляді сучасного поета і дякував за окремі поради. Він прочитав також кілька своїх недрукованих поезій.

Обговорення поезій Михайла Ореста відбулося в Авґсбурзі 31. серпня з рамени УВАН. Після доповіді Володимира Державина (надрукована в «Науково-літературознавчому збірнику» ч. 2) М. Орест прочитав свою поему «Повстання мертвих». В обговоренні взяли участь проф. Дмитро Чижевський і Олекса Ізарський.

«Звено» — орган МУРу. Журнал «Звено», що видається в Інсбруку, з жовтня ц. р. стає органом МУРу для Австрії. Редакція журналу зформована в складі: Юрій Дивнич, Юрій Клен і Володимир Кримський. У зв'язку з цим Правління МУРу звернулося до всіх членів з закликом підтримати працю редакції.

Відновлення праці УСОМ. Українська Спілка Образотворчих Мистців відновила свою діяльність на еміґрації. Оформлена у Львові під час війни, вона втягнула в себе ввесь актив досить численних мистецьких груп, що існували перед війною. Проте вирішним було підсилення західньо-українського мистецтва мистцями з Центральної й Східної України, які принесли з собою багато нового: схильність до реалізму, монументальність, солідну фахову підготову та, найважливіше, своєрідний степовий розмах. Не зважаючи на всі спроби нівеляції, в їх мистецтві звучали ще сильно нотки суто національного стилю не тільки тематично, а й формально, що зайвий раз доводило, який творчий був вплив Бойчука на молоде сьогочасне українське мистецтво.

Ці впливи зустрілися в Галичині з новими мистецькими напрямами, представленими мистцями, вихованими на мистецтві західньоевропейському. Зустріч цих двох течій треба вважати за корисну, вона для майбутнього буде, безперечно, діяти заплідно.

Тепер, коли українські мистці опинилися в західньоевропейському оточенні, перед ними стоїть проблема не тільки пізнати здобутки давнього й сьогочасного західньоевропейського мистецтва, а й скористатися з його величезного досвіду. Скористатися **творчо.** Себто не наслідуванням його духу й техніки, а розумним, синтетичним засвоєнням і пристосуванням того, що може збагатити наше національне мистецтво.

УСОМ, власне, стоїть на базі національного мистецтва. Проте, більшість українських мистців свідома того, що передумова розвитку національного мистецтва — тримати це мистецтво на одному рівні з мистецтвом світовим. Проблеми образотворчі тут і там — одні. Тільки таким способом нове українське мистецтво зможе відіграти свою ролю на чужині: розкривати істоту української душі формами, що є загальнолюдські.

Це — шлях, що його буде притримуватися провід Об'єднання в своїй праці й у низці виступів: виставках і окремому журналі «Українське Мистецтво», перше число якого, коли пишемо ці рядки, вже укладається. С.

Конференція МУРу в Байройті. 4—5. жовтня в Байройті відбулася конференція МУРу, присвячена питанням літературної критики. Конференцію відкрив і головував на першому засіданні Улас Самчук. Подаємо його вступне слово з деякими скороченнями.

Вступне слово Уласа Самчука. «Від дати, коли юридично й фактично почало існувати й практично діяти об'єднання наших письменників на чужині МУР, пройшло всього тільки певна кількість місяців. Однак ми сьогодні, не порушуючи засад належної скромности, можемо сказати, що наше об'єднання набрало більш-менш виразних обрисів з кількох поглядів.

«Як люди і як письменники ми були розділені численними межами і то не тільки часовими чи просторовими. Ми були поділені також межами, я б сказав, морального порядку. Здвиги в будові суспільних устроїв, в етиці, моралі, релігії, у національній економіці потворили багато меж, що поділили людей, і нашим завданням було їх усвідомити, сприйняти й перейти, щоб бути з'єдиненими, щоб діяти узгідненим діянням.

Цього вимагав від нас не тільки наш особистий егоїзм. Цього вимагала від нас доба, цього вимагає від нас зов нашої крови, крови тих, що призначені бути на землі в майбутньому. Маю відвагу думати, що ми як національна спільнота, мабуть, будемо віднесені до тих чинників, що формуються для будуччини.

Письменникові взагалі дано багато такого, що виставляє його на перший удар і на перші колізії з тим, що бути має. Нашому українському письменникові цей привілей надається подвійно. І, щоб виконати те завдання, що на нас історія покладає, ми зобов'язані передусім добросумлінно заналізувати й перевірити ті моральні субстанції, що дають нам право носити почесне ім'я поета, письменника, творця форми для духу, що в послідовній закономірності створює передумови творення життя в нас і біля нас.

Пройдений недовгий шлях нашої організованої роботи дав нам можливість ці речі усвідомити й взяти до відома. Було б однобічно сказати, що ми бачили за цей час тільки речі характеру позитивного. Ще не прийшов час давати повного звіту за діяльність нашої організації. Однак дозволяю собі вже сьогодні сказати, що, на мою думку, за цей короткий час можна приписати нам на плюс, що на мінус.

Те, що наші колеґи шукають у неможливому можливого — бути чинними серед цієї нашої мандрівки в шатрах, бараках, касарнях, цей своєрідний героїзм цих людей треба підкреслити й зарахувати на добре цим людям і нашій культурі взагалі. Що вони все таки десь там працюють, горять творчим горінням, думають і хвилюються, — це добре. Добре також, що вони плянують, як запобігти кризі, що загрожує нашій культурі в зв'язку з загальним політичним станом нашої нації. Добре, що ми до цього часу втримуємо гідність і рівновагу серед дуже знервованого й розгубленого нашого суспільства, що наші колеґи, за малими винятками, розуміють ситуацію так, як її розуміти треба, і керуються своїм розумом і чуттям замість достосовуватися до часто бідних т. зв. політичних тенденцій нашого суспільства. Добре, що нам вдалося видати пару збірників, де вміщено кілька статтей, що задокументують думання людей цього надзвичайного періоду нашої історії.

І хоч зроблено, треба признатися, не стільки, скільки нам зробити треба було б, однак те, що є, — є, і його ніхто не зможе скреслити. І коли нам вдається лінію нашої роботи продовжити, коли ми виконаємо намічене, ми зможемо бути вдоволені... Тепер уся справа сходить на налагодження нормальних видавничих можливостей, бо тільки це стримує виявлення нас як письменників. Ми можемо мати гори рукописів, але коли вони лежать мертвим багажем у наших валізах, вони не виправдовують себе назовні як перед нами самими, так і перед тими, що хочуть бачити нас як своїх письменників і поетів.

Те недобре, що нас інколи турбує, — його можна було б на цьому місці й не згадувати. Але хай уже буде сказане і те, що нас до деякої міри як організованих письменників бентежить. На мою скромну думку, у нас небажане є намагання деяких наших членів створити певні, я б сказав, літературницькі настрої... Помиляються ті, що думають інтересами дня, інтересами, що лежать на досяг нашої руки, спускаючи з овиду інтереси днів тих, що перед нами. В ділянці чисто мистецькій ми іноді намагаємося передчасно й нетерпляче висловити своє особисте **я.**

Літературщина в літературі, річ ясна, неминуча, справа тільки в тому, щоб не переплутати цих понять і не помінятися ролями. Особливо це стосується до людей з поважними намірами в літературі, як рівно ж до тих, кому більше дано і з кого можна більше вимагати. Молодим нашим колеґам, що ще не досить випробували свої сили, очевидно, вигідніше дотримуватися засад скромности такого роду, щоб їм пізніше не треба було каятися самим перед собою. Ніяк не можна літературної справи пов'язувати з чисто особистою, критики своїх творів з амбіцією свого **я.**

Чимало клопоту приносить нам також ступінь політичної гарячки, що на неї хворіє наше вигнанницьке громадянство. Було б дуже великою хибою, якби організовані мистці не піднеслися над цим до таких висот, де атмосфера чиста. Нація без великого мистецтва засуджена на небуття так само, як тіло без душі... Це не значить, що ми німі та глухі до всього навколишнього. Ми тільки повинні вміти ці справи аналізувати і реагувати на них якслід, не забуваючи при цьому, що ми належимо до тих, кому дано більше чути, бачити й розуміти, ніж нашим ближнім на землі... Мистець — гідність, що зобов'язує. І горе тим, що не потраплять свого зобов'язання виправдати. Будемо боротися за свободу мистецтвом, не вічами й плякатним криком. Будемо боротися тривалими й переконливими засобами, розрахованими на довшу мету.

У кожному випадку, як довго я стою на чолі цього об'єднання, я буду строго й послідовно цієї лінії дотримуватися. Коли мої шановні колеґи матимуть інші думки з цього приводу, я попрошу тільки їх висловити й перейняти на себе керування справою. Я нічого не матиму проти. Не належу до тих, що все знають, всього хочуть, навіть коли б хтось мені такі інтенції підсовував. Поки

я на цьому місці, я виконую тільки обов'язок. Коли мені будуть перечити, я охоче передам своє місце першому-ліпшому з колеґ, що дістане санкцію більшости нас...

Прошу всіх тут присутніх членів нашого об'єднання виявити і надалі свою зрілість як мистців і громадян, як ми це спостерігали на перших наших зборах в Ашафенбурзі. Я без патетики, але з виправданою гордістю стверджую, що ніяка з наших організацій не виявила в собі стільки мужности й зрозуміння загальних і вищих інтересів, як це було в нас. Ми хочемо таку традицію продовжувати і в майбутньому. Говорімо, критикуймо себе, але все це має носити печать духу — великого, вільного, людського.

Тепер про критику. Критика, на мою скромну думку, велика будівна сила в організації нашої творчости. Справа тільки в тому, щоб вона була не проявом, як я вже зазначив, літературного жонґлювання й фехтування модними словами про модні явища дня, а щоб порушувала вона основні проблеми мистецької творчости. Ми в критиці дуже схильні збочувати до особистих замилувань: що мені подобається, а що не подобається. І критика ухиляється від обов'язку робити те, що їй може й не подобатися, бо життя підносить не обов'язково завдання, що нам подобаються. Коли я, захоплений особистим смаком, хочу накинути цілому нашому літературному процесові такий, а не інакший вираз, тоді я ризикую вбити літературну творчість в її різноманітності. Спроби такого роду робилися й робляться, навіть у широких розмірах, але ми, поки нам ще не приписують капрали ЦК партії, можемо від таких добродійств себе охоронити.

Будемо сперечатися, будемо дискутувати. Але суперництво наше хай буде не в словах, а в чинах, себто говорімо такою мовою, що її почують не тільки сьогодні, а й завтра. Мова мистецького чину — найкраща мова. Наші особисті смаки, вподобання, думки й переконання мають бути. Так! Мають бути. Вони повинні звучати так переконливо, щоб викликати тривкий резонанс у душах, що нас оточують, але вони не повинні глушити звучання великого напруження духу побіля нас. Будьмо краще переконані, що ми менше знаємо, ніж знаємо. Це буде краще.

Висловлюючи ці свої суто індивідуальні міркування, хочу ще підкреслено зазначити, що маю на увазі тільки добро, інтерес та основну мету справи, якій ми всі покликані служити і за яку ми всі несемо відповідальність перед історією.

Будуймо і вірмо! Вірмо і будуймо! Ми тут не були, не є і не можемо бути ворогами. Ми приятелі. Більше! Ми брати. У наших жилах тече та сама кров і на наших устах та сама мова. Кров наших предків, мова наших матерів. Виправдаймо цю зобов'язуючу солідарність — як покликані — до найдалі йдучого кінця».

Доповіді першого дня праці. Першого дня праці конференція заслухала доповіді Б. Подоляка на тему «Проблеми сучасної української літературної критики на еміґрації» (доповідь буде видрукувана в наступному збірнику «МУР»), доповідь Леонида Білецького на тему «Письменник і критика» (вміщена в цьому збірнику). На вечірньому засіданні, що відбулося під головуванням Юрія Клена, заслухано доповідь Юрія Косача на тему «Історична белетристика і становище критики» (доповідь буде вміщена в наступному збірнику «МУР»). У дальших дебатах слово взяли Василь Чапленко, Павло Петренко, Юрій Шерех і Володимир Державин, після чого виступили з прикінцевими словами доповідачі.

В. Чапленко. Доповідачі дуже відхилялися від своїх тем. Не дано портретів сучасних критиків. У своїй критичній діяльності я виходжу зі своєї методології і не керуюся особистими почуттями. Так було зокрема з рецензуванням В. Барки.

П. Петренко. Доповіді порушували більше загальносвітоглядові питання, ніж конкретні проблеми критики. Наш час характеризує обмеження традиціоналізму. До справ літературних, як і до світоглядових, слід підходити революційно. Проф. Білецький оперував усталеними догмами. Орієнтація Ю. Косача на Европу й заперечення Азії — заялożені. Коли хто бажає дошкулити своєму опонентові, то докоряє йому «совєтчиною». Я волів би бути японцем, аніж европейцем. Творімо новий світогляд, байдуже який — европейський чи азіятський. В історичній белетристиці, де протистоять напрями реалістичний чи натуралістичний (В. Чапленко) і романтичний (Косач) мусимо віддати перевагу другому.

Ю. Шерех. Смак критика має величезне значення. Але самого смаку не досить. Заслуга В. Державина в тому, що він змусив наших критиків замислитися над своєю методологією, хоч із самими його тезами погодитися не можна. Світоглядові позиції більшости наших критиків еклектичні або неясні. Шкода, що в доповідях не поставлено питання жанрів нашої критики, питання про те, як у поточній критиці помирити корисність статті чи рецензії для автора і орієнтаційну вартість для читача. Тон нашої критики, особливо в полеміці, нерідко порушує всякі засади взаємопошани й демократизму.

В. Державин поставив кілька запитань Ю. Косачеві.

Б. Подоляк. Я не ставив завданням давати портрети критиків. Доповідь мала на увазі проблеми, що стоять перед сучасною критикою. Ми ще не маємо критики, що захоплювала б, як поезія. Мусимо змагатися за таку критику.

Л. Білецький. Коли рецензент не розуміє автора, хай краще покладе перо. Методологія не повинна цуратися шукань. Навпаки, вона мусить підтримувати їх. Критик мусить брати твір як даність і так студіювати й характеризувати його.

Ю. Косач, кінцеве слово. Працюючи 18 років над історичною тематикою, я не мав жадної корисної рецензії на свої твори. Більше того, не можна було зрозуміти, чого хочуть від мене рецензенти. В цьому ґенеза моєї доповіді на конференції. Щодо дуалізму нашого життя — европейськість і неевропейськість, то він над нами тяжить, і тому його завжди варт підкреслювати.

Доповіді другого дня праці. Ранішнє засідання другого дня праці відбувалося під головуванням Леонида Білецького. Заслухано доповідь Остапа Грицая на тему «Літературна критика, її творча мета й небезпеки» (доповідь буде вміщена в наступному збірнику «МУР»). Далі заслухано доповідь Володимира Державина на тему «Літературна критика й літературні жанри». Подаємо автоконспект доповіді:

«Літературна критика повинна:

1. Дбати, щоб повага до літературних традицій не переходила в марні спроби продовжувати певний літературний жанр лише через те, що він з успіхом культивувався кілька десятиріч тому;

2. Протидіяти фатальній (не тільки для літературної молоді) так званій лінії найменшого опору, послідовно здійснюючи той принцип, що літературний твір, який іде за течією сьогоднішньої моди, потребує суґубо суворих вимог до себе;

3. Ставитися з особливою увагою до жанрів непопулярних і маловживаних, викликати цікавість до них і сприяти адекватному розумінню їх жанрової специфіки.

По всіх цих трьох лініях літературна критика в більшості своїй чинить протилежне тому, що повинна чинити. Вона висуває на перший плян жанри застарілі, хоча б вони були репрезентовані зовсім низькопробною продукцією (напр., неслушно апробовані певними авторитетними критиками байки Івана Манила). Далі вона беззастережно вихваляє модні сьогодні жанри і, рекламуючи їх представників, доходить аж до наскрізь фальшивої фабрикації саморобних геніїв та пророків (напр., рецензійні панеґірики на адресу посередньої бомбастично-сентиментальної лірики В. Барки, пересадна ґльорифікація Т. Осьмачки). Нарешті вона систематично нехтує та зневажає літературні жанри, непопулярні самою вже суттю своєю (бо багато кому дошкульні), як от пародія й ґротеск. Подиву гідна очевидна і етично невиправдана сторонничість і нетолеранція, яку певні авторитетні критики виявили в своєму ставленні до збірки пародій Ждана Криці «Стигла кров», намагаючися скомпромітувати її в громадсько-моральній площині в зв'язку з тим, що вона пародіює рекламовані ними течії й теми.

Зазначені вище дефекти нашої літературної критики свідчать про рудиментарність артистичного почуття і звироднніння літературного смаку навіть у літературних колах наших. Спричинилося до цього систематичне викорінювання естетичної традиції на Сході і засліпленість обскурантським фанатизмом на Заході. Найгірше діють тут хибна і з марксистської концепції клясової боротьби скопійована уява про боротьбу стилів у літературному процесі та боротьбу змісту й форми в мистецькій творчості, а з другого боку, — доктрина про «суб'єктивну правду», що становить не що інше, як трохи прихований релятивізм і відчиняє двері для цілої вакханалії довільних інтуїцій і фантасмагорій».

Далі заслухано доповідь Ігоря Костецького на тему «Суб'єктивізм у літературній критиці». Подаємо автоконспект доповіді:

«Питання клясицизму, зокрема українського клясицизму, дуже проблематичне. Намагання проголосити клясицизм (як стиль, отже: як літературне явище,назнаменоване певними ознаками поетичної образности) найдосконалішим поміж стилями і взагалі найвищим літературним здобутком усіх часів — викликає сумнів. Ті, кого тенденційна критика зачисляє сьогодні до клясицизму, насправді до нього не належать (Клен, Орест), бо в їхній творчості величезну ролю відограє ірраціональний момент, а клясицизм усією системою своєї образно-

сти це стиль раціонально типізованого, врівноважено в усіх частинах узагальненого мистецького світогляду.

Як і всякий поетичний стиль, клясицизм помилково виводити з самої семантичної образности. З живого поетичного явища не дасться видалити його метро-ритмічної, фонетичної та інших властивостей, в поезії ж якраз ці моменти часто-густо вирішують.

Вивчення кожного компонента відірвано від усіх інших нічого не дасть, коли не зрозуміти, що стиль мистця це виraз цілого його мистецького світогляду, що екситує в певній мистецькій добі. Звичайно, мистецький світогляд це сфера, незалежна від політичних, партійних і т. п. переконань. Артистичний світогляд може покриватись, але може й не покриватися з загальним світоглядом мистця. Це бо вираз внутрішнього позасвідомого світу, суб'єктивна форма естетичного бачення, власний світ ритмічних сполук, міри, барв, ліній і розмірів. Одне й те саме слово може звучати по-різному, міняти і свій зміст, і свою форму залежно від словосполучення, від контексту, залежно від того, чи артистичний світ мистця раціоналістичний, чи містичний, чи ґротесковий, чи гумористичний і т. д. і т. д.

Мистецтвознавча критика тільки тоді служитиме свою доцільну службу, коли збагне цей закон суб'єктивного, коли розкриватиме естетичне явище в його суцільній неповторній сутності».

По тому заслухано доповідь Василя Чапленка на тему «Література і читач». Доповідач висвітлив деякі проблеми стосунку літератури й читача, сприймання літератури читачем і вказав на важливість вивчати реакції читачів на літературні твори.

Вечірнє засідання, що відбулося під головуванням У. Самчука, було присвячене дебатам на доповіді. В обговоренні слово взяли: Сергій Ледянський, Юрій Клен, Василь Барка, Василь Чапленко, Людмила Коваленко, Борис Подоляк, Володимир Державин, Іван Багряний, Юрій Косач і Юрій Шерех.

С. Ледянський. Я присутній на конференції як гість. У людини, що приїжджає з англійської зони, складається враження, що в американській зоні є справжній розмах літературного життя. Проте більшість видань не задовольняє читача, і, прочитавши книжку, він обурено запитує: «Що це за книжки? Для чого їх видають?»

Доповіді на конференції, зокрема доповідь д-ра О. Грицая дуже цікаві. Дуже добре, що доповідач підніс питання про те, що в українській літературі майже нема образу української жінки. Інша тема: Де наша маленька людина, що пережила 30 років підсовєтської дійсности? Де наші принижені і ображені? Таких де можна ставити безліч.

Наша критика не досить популяризує кращі прояви літератури. Статті В. Державина про М. Ореста місце в кожній газеті, а не в збірнику з накладом 300 примірників. А де подібні статті про творчість В. Барки? Треба організувати також видання «Вісника світової літератури», де могли б побачити світ переклади кращих творів світової літератури.

Ю. Клен. Тут говорилося про суб'єктивну критику. Але не можна схвалити суб'єктивну критику нездорового пошибу. Треба прагнути максимально об'єктивної критики. Коли ж ми зустрінемося з неетичними методами критики, то єдине, що лишається нам: не сідати з тими людьми за один стіл.

Щодо неоклясицизму, то єдине, чого я хочу, — це щоб про нього не говорилося примітивно. Схему клясифікації, запропоновану в моїй статті «Бій може початися», зрозуміли неправильно. Вона не стосувалася до згаданих у статті імен, а має загальний характер.

В. Барка. Чи потерпіли стилі під час катастрофи світоглядів? Чи не намічаються тепер ознаки якогось нового стилю? Дотеперішні стилі дали дуже багато цінних плодів. Вірю, що новий стиль — може він буде народним клясицизмом — живитиметься тими ж соками й дасть багато нових цінних плодів.

Критика говорила про мене такі різні речі, що погодити їх не можна. Дуже часто вихоплюють одне якесь слово, назву поза контекстом і на цьому будують цілі тлумачення.

В. Чапленко. Доповідь д-ра О. Грицая має більший зв'язок з історією літератури, ніж з критикою. Критик — сучасник народженого твору, «співбатько» його. Він говорить для того, щоб автор, переробляючи свій твір, скористався з його зауважень. Так мислив своє завдання і я, виступаючи з критикою В. Барки, зокрема його церковнослов'янізмів, які в наш час тільки обтяжують поезію. Термін **стиль** многозначний. Варт впровадити в ужиток термін мовостиль.

Л. Коваленко. Чи справді наші літератори й критики переживають кризу світогляду? Жадної кризи світогляду, на жаль, ніхто в нас, здається, не переживає. Світ ніби зовсім не існує поза нами. Ми не турбуємося тим, щоб мати кризу і загалом не турбуємося про власний світогляд. У критиці не чути биття живого серця, не чути, щоб хтось болісно переживав сучасні хвороби нашої літератури. Хочеться почути від критиків, чим вони живуть і що ставлять в основу своїх вимог до літератури. Зокрема критика мала б допомогти нашій молоді, яка дуже часто знає, чого вона не хоче, але не знає, чого вона хоче.

Б. Подоляк. Дуже цікава, змістовна й зв'язана з критичною проблематикою доповідь д-ра О. Грицая. Тільки не можна погодитися, що українська література не показала української жінки. Згадаймо Аглаю в М. Хвильового, жіночі постаті М. Куліша.

Не можна вважати байку за мертвий жанр, і не можна погодитися з оцінкою «пародій» Ждана Криці як мистецького твору.

В. Державин. У доповіді І. Костецького помилково висвітлено деякі поняття, як от раціоналізм, свідомість мистця як стиль тощо.

І. Багряний. Я не думав, що кілька моїх побіжно висловлених думок викличуть стільки полемічних статтів. Ці думки висловлювали тільки мій особистий погляд на поезію. Чому ж уживають у полеміці таких драстичних засобів, аж до терміну «ідіотична поезія»? Такий термін у виступі серйозного вченого цілком недоречний.

Ю. Косач. Моя стаття «Вільна українська література» викликала деяке непорозуміння. Я не виступав проти «трагічних оптимістів». Це був мій повний суб'єктивізму і суб'єктивної відповідальности виступ тільки проти «Вісника» і зокрема самого д-ра Д. Донцова, який ізолював нас від Европи Р. Ролляна, Ґолсворсі тощо. Письменник має право виступати і як критик, і тяжко вимагати від нього абсолютного об'єктивізму, бо об'єктивізм — це радше боязкість власної думки.

Ю. Шерех. В умовах МУРу ми мусимо прагнути об'єктивної критики. Але як прийти до неї після нашої попередньої школи суб'єктивізму й накидання думок? Тільки забезпечивши свободу висловлювань у товариській дискусії. Тому всякі виступи з вимогою не друкувати ту чи ту статтю — не слушні.

Не має рації проф. В. Державин, коли закидає мені, що я не ціню пародій. Добру пародію я дуже ціню. Наприклад, мені дуже сподобалася блискуча пародія на двох критиків: Юрія Шереха і Володимира Державина, якою була його сьогоднішня доповідь.

Кінцеве слово Уласа Самчука. Конференція показала надзвичайну солідарність членів нашого Об'єднання. Література — дуже відповідальна справа. Наші попередники трималися погляду, що письменники зобов'язані перед своєю батьківщиною. Ми є і мусимо бути вірні цій засаді.

У роботі конференції почувалася певна врівноваженість. Це дуже тішить, бо часами здавалося, що рівновага втрачається. Тепер ми бачимо, що вона існує і буде існувати далі. У співжитті наших колеґ перемагають розум і серце. Використаймо час нашого перебування в вільному середовищі. Ті, хто вміє думати, хто може думати, мусять аналізувати всі явища і використовувати все корисне.

Мені хотілося б, щоб наша критика цікавилася явищами не тільки модного характеру. Щоб критика була уважна до всіх письменників і до всіх жанрів літератури.

Своє кінцеве слово У. Самчук закінчив подякою всім учасникам конференції і господарям-гостителям.

Зустріч з білоруськими письменниками. 6. жовтня в Байройті відбулася зустріч з білоруськими письменниками. Були присутні Глеб Альгердзіч, Наталля Арсєннєва, Уладзімер Глибінний і Масей Седньов. Після теплого вступного слова Уласа Самчука з великою доповіддю про історичні шляхи розвитку української літератури і її сучасний стан виступив Юрій Косач. Йому відповідав сповненою почуття й національної гідности промовою Глеб Альгердзіч. З привітанням від ЦПУЕ виступив керівник відділу інформації ЦПУЕ. Учасники зустрічі одержали привітальну телеграму від грузинського діяча культури Г. Накашідзе. Після короткого прикінцевого слова У. Самчука відбулося засідання Правління МУРу спільно з білоруськими гостями, де розроблено конкретні форми ділової співпраці українських письменників з білоруськими.

Прийняття нових членів до МУРу. Ухвалою Правління МУРу прийнято в члени МУРу Миколу Ковальського — Париж.

Другий з'їзд МУРу. Другий з'їзд МУРу заплановано скликати в березні 1947 р. На порядку денному будуть такі питання: 1. Підсумки літературного року. 2. Звіт Правління МУРу про діяльність. 3. Звіт ревізійної комісії. 4. Перевибори Правління МУРу.

З М І С Т

Редакція: **В. Домонтович, М. Іванейко, Б. Подоляк, Ю. Шерех.**

Обкладинка мистця-маляра **Едварда Козака.** Графічне оформлення мистця-маляра **Галини Мазепи.**

Помічені похибки:

Стор.	Шпальта	Рядок	Надруковано	Треба
8	2	17 зн.	10 сторіччя	XIX сторіччя
10	(вірш)	5 зн.	вертає хрест	вергає хрест
11	2	25 зн.	і прихильників, і неприхильників	і прихильних, і неприхильних
12	1	26 зн.	питаннями	питанням
тс	тс	23 зн.	його зрозуміння	його зрозумілі
14	2	8 зн.	до дже-	що дже-
15	1	28 зн.	підступну тему	підступну мету
16	1	37 зг.	конференція була конференцією МУРу	конференція була конфронтацією МУРу
тс	тс	28 зн.	окремо «робити»	окремо «розбити»
тс	2	12 зг.	відмінним змістом	відмінним вмістом


Золота брама